



Studi giraldiani

Letteratura e teatro



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

VI

2020

Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne
(DICAM) Messina



ISSN 2421-4191

DIREZIONE: Irene Romera Pintor, Susanna Villari
COMITATO SCIENTIFICO: Riccardo Bruscagli (Firenze), José Luis Canet (Valencia), Renzo Cremante (Pavia), Gabriele Fattorini (Firenze), 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), Andrea Artusi (Valencia), 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: Andrea Artusi

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:

Stendhal, disegno a penna sul verso di un foglio incollato nell'esemplare degli *Hecatommithi* (ed. Venezia, Zoppini, 1580), conservato a Milano, Biblioteca Comunale Centrale Sormani, Fondo Stendhaliano Bucci, 0611.

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
RICCARDO BRUSCAGLI, <i>Un modello bipolare per la novella del Cinquecento: Lasca e Giraldi</i>	7
TANCREDI ARTICO, <i>L'epica degli «Ecatommiti». La fortuna di alcune novelle giraldiane tra la «Gerusalemme liberata» e il Seicento</i>	33
SANDRA CARAPEZZA, <i>Milano negli «Ecatommiti»</i>	67
SANDRA CLERC, <i>Tradizione, sperimentalismo, innovazione. Per l'edizione delle opere teatrali di Luigi Groto</i>	95
MARTA FUMI, <i>Note sul teatro pastorale di Luigi Groto e sui suoi rapporti con Giovan Battista Giraldi Cinthio: «La Calisto» e «Il pentimento amoroso»</i>	111
EDOARDO SIMONATO, <i>Le commedie di Luigi Groto: questioni di datazione, rapporto con le fonti latine e volgari</i>	141
RAPHAEL MERIDA, <i>Brevi riflessioni sul «Bidone» di Fellini e la novella 14 degli «Ecatommiti»: alcuni punti di contatto</i>	181
UT PICTURA POESIS	
DAVIDE COLOMBO, <i>«Vedila là con un coltello in mano». Giraldi Cinthio e Stendhal</i>	195

CENSIMENTI

POETICA ARISTOTELICA: EDIZIONI E COMMENTI DEL XVI
SECOLO

GIASON DENORES, *Poetica* (Tancredi Artico) 249

ANNUNCI / RECENSIONI

MATTEO BANDELLO, *Novelle/Nouvelles*, Tome IV
(Deuxième partie, XXXIX-LIX, Troisième partie I-
XXXIII), édition bilingue, sous la direction de
A. C. FIORATO et A. GODARD, texte italien établi
par D. Maestri, traduction de A. C. Fiorato,
É. Boillet, A. et M. Godard, Paris, Les Belles Let-
tres, 2016, 561 pp. (Anderson Magalhães) 273

IRENE ROMERA PINTOR - SUSANNA VILLARI

PREFAZIONE

In un anno particolarmente difficile questo fascicolo vede la luce con articoli preziosi e innovativi, che consentono di confermare e potenziare le linee programmatiche della rivista e il suo carattere internazionale e interdisciplinare. Siamo soddisfatte soprattutto di essere arrivate puntuali come ogni anno alla meta, con la collaborazione di autori e revisori, che teniamo a ringraziare per aver rispettato, nonostante tutto, i tempi di consegna e di correzione delle bozze.

Per gentile concessione di Riccardo Bruscelli abbiamo potuto anzitutto accogliere il suo prezioso intervento – finora inedito – tenuto il 21 ottobre 2013 presso la Sorbonne Nouvelle (Paris IV) in occasione della *Journée d'Études Agrégatifs d'Italien: «Ingegnose, sofistiche, astratte, capricciose». La nouvelle italienne au XVIIe siècle*.

Davide Colombo ha scelto «Studi giraldiani» per annunciare la scoperta di un esemplare degli *Ecatommiti* postillato da Stendhal (uno dei disegni allegati all'esemplare costituisce, con l'autorizzazione della Biblioteca Comunale Centrale Sormani di Milano, l'immagine della copertina e della pagina web di quest'anno). Ne è derivato un articolo denso di informazioni, notevole al contempo sul versante degli studi stendhaliani e giraldiani, a conferma della produttività di ricerche di respiro internazionale e della fortuna europea di Giraldu.

L'*équipe* di studiosi formata da Sandra Clerc, Marta Fumi, Edoardo Simonato propone alcuni fondamentali contributi, che segnano lo sviluppo di un importante progetto di ricerca avviato nell'aprile 2019 presso l'Università di Friburgo (Svizzera), finalizzato alla pubblicazione e al commento delle opere di Luigi Groto nate in parte sul solco delle sperimentazioni teatrali giralddiane.

Nuove linee di ricerca sono aperte pure da Tancredi Artico, mediante l'individuazione di tessere della novellistica cinquecentesca nella produzione epica, a partire dal recupero di motivi tratti dagli *Ecatommiti* nella *Gerusalemme Liberata*.

Sandra Carapezza, attraverso la lettura di due novelle degli *Ecatommiti*, ha focalizzato gli aspetti storici e geografici dei racconti giralddiani, rivelando l'esigenza di sempre più approfondite "letture" dei testi compresi nella raccolta.

Del resto dagli *Ecatommiti*, come da qualsiasi testo "classico", è possibile estrarre sempre nuove suggestioni, incrociando diverse prospettive di ricerca. Ne è un esempio anche la proposta, che, proprio nell'anno delle celebrazioni della nascita di Federico Fellini (1920-1993), proviene da Raphael Merida: il suo articolo muove infatti da uno spunto narrativo di una novella giralddiana, che, attraverso canali di ricezione di certo meritevoli di ulteriori indagini, risulta rielaborato nella sceneggiatura cinematografica del *Bidone* del regista riminese.

Letteratura, teatro, arte – e ora anche cinema – sono i poli della ricerca sulla produzione giralddiana, le cui rifrazioni si rivelano molteplici e talvolta sorprendenti, anche al di là delle nostre stesse aspettative.

RICCARDO BRUSCAGLI

UN MODELLO BIPOLARE PER LA NOVELLA
DEL CINQUECENTO: LASCA E GIRALDI*

Credo innanzitutto di dover giustificare, o almeno spiegare il mio titolo: perché *Un modello bipolare per la novella del Cinquecento: Lasca e Giraldi*? Potrei dire, molto semplicemente, perché Lasca e Giraldi sono due dei novellieri cinquecenteschi di cui mi sono occupato di più; ma in realtà credo di essermene occupato di più proprio perché essi rappresentavano un modo di scandagliare lo spettro così ampio e vario della nostra novellistica rinascimentale da due punti di vista estremi e opposti; quasi che tutte le altre opzioni novellistiche, in qualche modo, potessero cadere nel mezzo, fra questi due opposti.

E vengo dunque subito ad un elenco, schematico, delle bipolarità che oppongono Lasca e Giraldi, e ne fanno due modelli oppositivi. Sarà per ora un elenco secco, che poi vorrò riempire, nei limiti del presente intervento, di qualche contenuto.

La prima bipolarità è di geografia culturale: Ferrara contro Firenze. La seconda riguarda lo status dei due scrittori: il Giraldi integrato nel sistema/corte, non solo a Ferrara ma poi

* Il presente lavoro è la rielaborazione di una comunicazione orale tenuta il 21 ottobre 2013 presso la Sorbona di Parigi (Sorbonne Nouvelle, Paris IV) in occasione della *Journée d'Études Agrégatifs d'Italien: «Ingenuose, sofistiche, astratte, capricciose». La nouvelle italienne au XVIIe siècle.*

anche in Piemonte, dove pubblicherà come sappiamo i suoi *Ecatommiti*; il Lasca invece ancora implicato nel passaggio di Firenze dalla repubblica al Principato, e sempre renitente alla leva cortigiana del potere mediceo. Una terza polarità riguarda il destino dei due novellieri di cui stiamo parlando: le *Cene*, incompiute e inedite fino al Settecento; gli *Ecatommiti*, sontuosamente stampati in più edizioni dal 1565 almeno al 1608. E poi, all'interno del testo: una prima opposizione strutturale, fra un novelliere iperstrutturato, gli *Ecatommiti*, e un novelliere scritto al "grado zero" della struttura, le *Cene*; ancora più all'interno, una partitura narrativa complessa, che da quella iperstruttura dipende, nel Giraldis; una riduzione della narrazione quasi soltanto allo schema della beffa, nel Lasca. Insomma, mi sentirei di profilare una sorta di "vita parallela" fra i due, il Lasca e il Giraldis, sollecitato anche da una coincidenza biografica esterna: la sincronia delle due esistenze, visto che il Lasca nasce nel 1503, e il Giraldis nel 1504; che il Lasca muore nel 1584, e il Giraldis nel 1573. Tutt'e due, insomma, attraversano il gran secolo, almeno i primi tre quarti, e ne possono ben essere considerati testimoni altamente significativi.

Firenze contro Ferrara. Non devo certo spendere molte parole per identificare in Ferrara un modello, direi "il" modello della corte rinascimentale,¹ e in Firenze il modello della cit-

¹ Per un panorama succinto, ma comprensivo, della civiltà estense, si veda il sempre valido W. L. GUNDERSHEIMER, *Ferrara: The Style of a Renaissance Despotism*, Princeton, Princeton University Press, 1973; inoltre L. MARINI, *Per una storia dello stato estense*, Bologna, Patron, 1973 e i volumi collettanei *Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura*. Atti del Convegno «Società e cultura ai tempi di Ludovico Ariosto» (Reggio Emilia-Ferrara, 22-26 ottobre 1975), Bari, De Donato, 1977, e *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a cura di G. PAPAGNO e A. QUONDAM, Roma Bulzoni, 1982; *La Corte di Ferrara e il suo mecenatismo, 1441-1598 / The Court of Ferrara & its Patronage*. Atti del Convegno Internazionale (Copenhagen, maggio 1987), a cura di M. PADE, L. WAAGE PETERSEN e D. QUARTA; infi-

tà repubblicana;² e sia pure di una repubblica che tormentosamente, e poi traumaticamente si converte in principato attraverso gli avvenimenti drammatici del '27-'30. Mi permetterete di limitarmi qui solo ad alcune citazioni sintomatiche; ad alcune spie, per così dire, politico-culturali, lampanti a misurare, io credo, la distanza fra le due città, più di ricostruzioni storiche di cui qui non ci sarebbe il tempo – e che d'altronde sono state già fatte, magnificamente fatte. La prima citazione è dal *Principe* di Machiavelli, capitolo 2:

Dico adunque che, negli stati ereditari e assuefatti al sangue del loro principe, sono assai minore difficoltà a mantenergli che ne' nuovi, perché basta solo non preterire gli ordini de' suoi antinani e di poi temporeggiare con gli accidenti; in modo che, se tale principe è di ordinaria industria, sempre si manterrà nel suo stato, se non è una straordinaria ed eccessiva forza che ne lo privi: e privato che ne fia, quantunque di sinistro abbi l'occupatore, lo riacquista.

Noi abbiamo in Italia, in exemplis, el duca di Ferrara, il quale non ha retto alli assalti de' viniziani nell'ottantaquattro, né a quelli di papa Iulio nel dieci, per altre cagioni che per essere antiquato in quello dominio. Perché el principe naturale ha minori cagioni e minori necessità di offendere, donde conviene che sia più amato; e se straordinari vizi non lo fanno odiare, è ragionevole che naturalmente sia benevoluto da' suoi. E nella antichità e continuazione del dominio sono

ne, il più recente *Phaeton's Children: The Este Court and its Culture in Early Modern Ferrara*, a cura di D. LOONEY e D. SHEMEK, Tempe, Medieval & Renaissance Texts and Studies, 2005.

² Su questo tema la letteratura critica è, ovviamente, imponente. Ci limitiamo qui a segnalare il profilo di M. MARTELLI, *Firenze*, in *Letteratura Italiana* (diretta da Alberto Asor Rosa), Torino, Einaudi, 1988 (*Storia e Geografia*, vol. II. *L'età moderna*), pp. 26-201, a cui si rimanda anche per gli estesi riferimenti bibliografici. Uno studio del costituirsi del "modello" storiografico fiorentino si legge in A. M. CABRINI, *Un'idea di Firenze. Da Villani a Guicciardini*, Roma, Bulzoni, 2001.

spente le memorie e le cagioni delle innovazioni: perché sempre una mutazione lascia lo addentellato per la edificazione dell'altra³.

Ferrara non compare mai più nel radar del *Principe*. Compare Milano, compare Napoli, compare Roma, compare la Romagna: non Ferrara. L'assenza credo che sia prova conclamata del fatto che quello stato lì, con quella corte lì, per Machiavelli rappresenta una formazione politica di nessun interesse ideologico e di nessuna rilevanza teorica. Fra parentesi, naturalmente, Machiavelli si sbagliava: lo stato di Ferrara non era affatto uno stato che si potesse tenere con l'abitudine, o contando sulla vischiosità dell'affezione popolare; sfuggiva a Machiavelli la profonda fragilità di quello stato, sotto la tranquillante superficie della continuità dinastica; le correnti di inquietudine che lo attraversavano, la sua vulnerabilità geopolitica e istituzionale, che porterà infatti alla sua brutale soppressione nel 1598, svelandone infine il carattere, si potrebbe dire, effimero. Ma all'incantamento dell'effimera Ferrara il Machiavelli era evidentemente insensibile.

La seconda citazione ribadisce la distanza che Firenze, i fiorentini, gli scrittori e i politici fiorentini sentono nei confronti in questo caso non solo specificamente di Ferrara, ma delle corti principesche e dei costumi politici del Nord. È Guicciardini che in uno dei momenti più disgraziati della sua esistenza, nel 1527, perdute le sue cariche presso il Papato dopo il Sacco di Roma, sospetto al governo popolare di Firenze, accusato di aver intascato le paghe destinate ai soldati impegnati nella guerra contro gli Spagnuoli, si esercita malinconicamente in due orazioni fittizie, una *Accusatoria* e una *De-*

³ Si cita dalla seguente edizione: NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Il principe*, commentato da RICCARDO BRUSCAGLI, letto da Fabrizio Gifuni, Torino, Loescher, 2013.

fensoria. È l'*Accusatoria* che qui ci interessa: un testo in cui Guicciardini, psicologo raffinatissimo ma certo non portato a versare questa sua dote nello stampo dell'invenzione narrativa, si cimenta – ed è, ripeto, caso raro – nella costruzione di un carattere. Quello dell'avvocato di parte popolare, che lo accusa di aver contratto i costumi “principeschi” delle corti settentrionali. Guicciardini si diverte insomma qui – si fa per dire – a immaginare di restituire la voce di “uno di sinistra”, che lo accusa di degenerazione cortigiana:

Rimuovi adunche questi tuoi testimoni lombardi e romagnoli, queste tue carte mendicate dalle comunità, perché né fo difficoltà di accettare né durerei fatica di riprovarle. So bene come si vive in coteste città, so che quegli uomini che non ebbono mai né libertà né imperio, conoscono solo lo interesse loro, e el fare piacere a più potenti di loro; non hanno nelle cose loro gravità, non vergogna, non coscienza; sono non manco servili con l'animo che con la necessità: una raccomandazione in Lombardia di uno conte, uno priego in Romagna di uno governatore, uno cenno di uno vescovo non che di uno cardinale, gli farebbe ogni dì fare mille sacramenti falsi; e quello che fanno a casa loro e che si sanno per ognuno, che conto credete che tenghino di farlo negli interessi di altri, e in luogo ove pensano che non sia ripruova? Non fui mai io in Lombardia né in Romagna, ma non sono però sì povero di amici, né ha alla fine sì poche forze la verità, che se la importanza e se la causa consistessi in questo, non mi fussi dato l'animo affogarti nelle lettere e ne' testimoni, ma per essere cose leggiere e di nessun momento, mi pare perdere queste poche parole che io ci consumo drento, e mi incresce che tu abbia perduto la spesa e la fatica per condurre in qua tanti suggelli⁴.

⁴ FRANCESCO GUICCIARDINI, *Oratio accusatoria*, in *Opere*, a cura di E. LUGNANI SCARANO, vol. I, Torino, UTET, 1983, pp. 528-29.

Questo dunque pensano i fiorentini di epoca repubblicana delle corti del Nord, di posti come Ferrara. Li considerano posti privi di interesse, istituzionalmente piatti, oppure posti di raccomandazioni e di baratteria, lontani da ogni vivere civile. Ma è curioso che una distanza simile riaffiori, stavolta sotto forma di scetticismo ironico, anche nella Firenze ducale, ormai convertita al principato; e non in uno degli irriducibili fautori della restaurazione repubblicana, ma nel principe stesso, in Cosimo de' Medici. Il quale, di fronte alla brillante magnificazione poetica della genealogia estense, nell'*Orlando furioso*, sembra ben disposto, in una sua celebre lettera, a rinunciare a quelle che sono state chiamate *genealogie incredibili*⁵ e a rivendicare, piuttosto, machiavellianamente, la sua natura di “principe nuovo”:

Et in questa parte, in verità, non posso negare che non sia inferiore la illustrissima casa nostra, non avendo avuto un poeta tale che l'habbi celebrata dandole un sì chiaro e nobile principio: dico di quel Ruggieri el quale estinse lo splendore di Orlando e di tutti li altri paladini, come fa el sole, quando nasce, el lume delle altre minori stelle. Quanto al mio particolare, io non posso, né mi curo molto di poter dire di essere nato d'un duca di Firenze, non essendo ancora bene risoluto qual sia maggior laude o el nascere o el diventare in quel modo che ho fatto io⁶.

⁵ Ci si riferisce, naturalmente, al volume di R. BIZZOCCHI, *Genealogie incredibili*, Bologna, Il Mulino, 2009, impagabile rassegna degli sforzi della nobiltà europea di riallacciare le proprie origini a eroi, dei e semidei della tradizione antica.

⁶ La lettera si legge in COSIMO I DE' MEDICI, *Lettere*, a cura di G. SPINI, Firenze, Vallecchi, 1940, pp. 88-89. Su questa lettera, si veda anche R. BIZZOCCHI, *Tra Ferrara e Firenze: culture genealogico-nobiliari a confronto*, in *L'arme e gli amori: Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*. Atti del Convegno Internazionale (Firenze, Villa I Tatti, 27-29 giugno 2001),

Dal canto suo, si potrebbe dire che Ferrara risponde a Firenze – alla Firenze, almeno, repubblicana – con la gara dialettica ospitata proprio negli *Ecatommiti*, X 2: nel dibattito fra un cavaliere ateniese e uno macedone, che sceneggia il confronto tra monarchia e repubblica; quest'ultima difesa dall'Ateniese come città libera, sciolta dal «giogo dell'imperio de' re», ma la prima esaltata come luogo dove i cittadini stanno sottomessi al signore «come sono i figliuoli sotto l'imperio del padre». Questo concetto del “principe-padre” fa aggio, secondo il Giraldi, sulla migliore delle repubbliche, anche quelle governate dagli uomini più prudenti:

Imperò che non si ritrovano mai gli uomini di un medesimo parere, e la varietà delle opinioni non lascia, molte volte, riuscire le cose a que' felici termini, a' quali riuscirebbono, se fossero indirizzate al loro fine, dalla prudenza di un solo, che, per le doti dell'animo suo, meritasse di avere quello imperio sopra gli altri, che ha il padre sopra i figliuoli.

E d'altronde, conclude trionfalmente il cavaliere macedone, «Non veggiamo noi soprastare a tutta la machina del mondo un solo Iddio?»⁷.

Si sa bene quali rapporti intrattennero il Giraldi e il Lasca con i loro rispettivi regimi cittadini. Giraldi rappresenta l'esemplare dello scrittore integrato, organico alla cultura del suo signore. Basta scorrere le sue dedicatorie, da quando, ormai non più di primo pelo, già trentasettenne, nel '41, decise di passare dall'insegnamento di Filosofia a quello di Retorica: cioè di dedicarsi, in pratica, alla letteratura (anche se è stato osservato che con le lettere volgari il Giraldi aveva incomin-

a cura di M. ROSSI e F. GIOFFREDI SUPERBI, Firenze, Olschki, 2004, vol. I, pp. 3-15.

⁷ Gli *Ecatommiti* si citano, qui e altrove, dall'edizione a cura di S. VILLARI, Roma, Salerno Editrice, 2012, tomi 3.

ciato ad amoreggiare ben prima, come dimostra una sua corrispondenza poetica col Bembo, risalente già al 1529). *Orbecche* è dedicata ad Ercole II d'Este; *Altile* a Cornelio Bentivogli, marchese di Castelgualtiero; *Cleopatra* a Andrea Doria; *Didone* a don Alessandro d'Este; *Antivalomeni* al Cardinale d'Este; *Selene* alla duchessa di Urbino; *Euphimia* a don Cesare d'Este; *Arrenopia* a Laura Boiarda signora di Scandiano; *Epitia* alla duchessa di Ferrara: un intero, come si vede, e ben calcolato *parterre* nobiliare centrato su Ferrara ma con inclusioni accorte verso altri potentati settentrionali e seletti feudi estensi.

Il Lasca, dal canto suo, come gli studi di Plaisance hanno già a suo tempo ricostruito⁸, rappresenta il modello di un intellettuale che impugna una linea di chiara resistenza alla omologazione principesca della cultura della sua città. Basterà qui ricordare le vicende eloquenti dell'Accademia da lui fondata, quell'Accademia degli Umidi che lo indusse a scegliersi il soprannome poi rimasto famoso – il Lasca –, e il suo travagliato rapporto con la sua creatura nel momento in cui essa fu trasformata per imperio cosimiano in Accademia Fiorentina: già nel '41 (gli Umidi erano stati fondati il 1 novembre del '40), il Lasca rifiuta l'ufficio di cancelliere dell'Accademia, perché non era stato cooptato per stenderne i capitoli; nel '42, quando ormai l'Accademia ha già cambiato nome, da "Umidi" ad Accademia fiorentina, e quando Cosimo ne è già divenuto patrono, e la sede portata dal domestico indirizzo di via San Gallo al palazzo Medici di via Larga, il Lasca rifiuta di tenere la pubblica lettura alla quale era stato sorteggiato e, al-

⁸ Si ricordino almeno M. PLAISANCE, *L'Académie et le Prince. Culture et politique à Florence au temps de Côme 1^{er} et de François de Médicis*, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2004; ID., *Antonfrancesco Grazzini dit Lasca (1505-1584). Écrire dans la Florence des Médicis*, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2005. Più di recente si veda L. SPALANCA, *Il governo della menzogna. Antonfrancesco Grazzini e l'allegoria del potere*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2017.

meno secondo le regole accademiche, dovrebbe già essere radiato dai suoi ranghi; il che avviene comunque nel '47, aprendo un ventennio di ostilità e di ironica distanza fra il Lasca e un'Accademia ormai piegata all'imperio principesco, e pronta a fingere di credere, e propagandare, l'origine Aramea di Firenze; quella sbeffeggiata dal Lasca, fra l'altro, nella sua *Guerra de' mostri*. Nell'Accademia il Lasca rientrerà ormai anziano, il 6 maggio del 1566, previa la presentazione al censore accademico, Giovanbattista Adriani, delle *Opere pastorali* appositamente allestite⁹.

D'altronde, se volessimo confrontare le dedicatorie del Giraldi con quelle del Lasca, i nomi e gli *status* sociali parlerebbero da sé; o meglio, le *Cene* rimarrebbero mute, visto che non recano nome di dedicatario: anzi, è significativo che dovendo comunque collocare cronologicamente l'atto del novellare, nella sua *Introduzione* alle *Cene* il Lasca rammenti il Papa regnante – Paolo III – l'imperatore regnante – Carlo V – e il re di Francia regnante – Francesco I – ma non faccia parola di chi in quel momento governava Firenze. Semmai, è il primiti-

⁹ A differenza delle burlesche, le rime pastorali del Grazzini non hanno goduto finora di particolare attenzione critica; si vedano però i saggi in cui se ne fa cenno, o se ne studiano porzioni specifiche: Antonfrancesco Grazzini, *Egloghe I*, X. Appendice a M. PLAISANCE, *La formation littéraire de Lasca*, in *Antonfrancesco Grazzini dit Lasca*, cit., pp. 107-19; I. WERNER, *Antonfrancesco Grazzini "Il Lasca" (1505-1584) and the Burlesque Poetry, Performance and Academic Practice in Sixteenth-Century Florence / Antonfrancesco Grazzini "Il Lasca" (1505-1584) en het burleske genre Poëzie, opvoeringen en de academische praktijk in zestiende-eeuw's Florence (met een samenvatting in het Nederlands)*, tesi di dottorato, Università di Utrecht, 2009, pp. 162-63, 191-92; A. MONGATTI, *La I ecloga di Calpurnio Siculo modello di «Dimmi Damon, perché sì dolcemente» di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca*, «Studi italiani di filologia classica», s. IV, XIV (2016), pp. 149-68; ID., «La vaga et bella fiammeggiante Aurora». *Un ciclo di poesie dell'Accademia degli Umidi per la nascita di Francesco I de' Medici (1541)*, «Nuova rivista di letteratura italiana», XX (2017), pp. 141-76.

vo progetto del novelliere, di cui rimane testimonianza nelle “Novelle Magliabechiane”, che è preceduto da una lettera dedicatoria: a tal Masaccio da Calorigna, nome probabilmente parlante, e in ogni caso passacarte per il vero destinatario, il celebre Stradino, emblema, col suo non men celebre “armadiaccio”¹⁰, di una cultura tenacemente municipale, attaccata alle sue radici quattrocentesche, pulciane, burchiellesche, “popolari”; qui – all’interno di un circuito comunicativo evidentemente privatissimo, o per meglio dire da brigata municipale – sfacciatamente evocato come campione di castità; di una castità, si badi, sarcasticamente omosessuale: giacché il suddetto Stradino «trovatosi mille volte a dormire con i più belli giovani di Firenze, e nel più bel fiore de gli anni loro, [...] sempre si levò la mattina da canto a quelli immacolato e ’ntatto»; prova eccelsa da omoerotico Xenocrate, «come potete facilmente giudicare ognuno che sanamente considera, ma molto meglio chi per pruova ha conosciuto quanto sia più odoroso l’alito de i giovani, e con quanta maggiore forza tiri che non fa quel delle donne»¹¹.

Anche nel disagio nei confronti delle istituzioni che rese difficoltosa l’organicità intellettuale del Giraldi e la disorganicità intellettuale del Lasca, i due si prestano a rappresentare modelli diversi. Il Giraldi vive il suo disagio nelle complicità della vita di corte, combattendo con i vizi ancestrali (fin da Pier delle Vigne...) dell’aula principesca: l’invidia, l’ingratitude, la maldicenza, la vendetta. L’episodio che divide traumaticamente il Giraldi dal suo nido estense è infatti, come si sa,

¹⁰ L’ “armadiaccio” è stato studiato, e in parte ricostruito, da B. MARACCHI BIAGIARELLI, *L’armadiaccio di Padre Stradino. (La raccolta di manoscritti di Giovanni Mazzuoli detto lo Stradino - da Strada in Chianti - fondatore nel 1540 dell’Accademia degli Umidi, poi Accademia Fiorentina)*, Firenze, Olschki, 1982.

¹¹ Vedi ANTONFRANCESCO GRAZZINI (IL LASCA), *Le cene*, a cura di R. BRUSCAGLI, Roma, Salerno, 1976, pp. 389-90.

la rivalità col discepolo Giambattista Pigna, reo, secondo il Giraldi, di avergli rubato le sue idee sul poema cavalleresco moderno (sfruttandole nel suo trattato dei *Romanzi*, pubblicato nel '54, l'anno stesso in cui Giraldi pubblicava dal canto suo il *Discorso intorno al comporre ei romanzi*) e reo soprattutto di averlo soppiantato nel '61 nel suo ruolo di segretario ducale, spingendolo ad abbandonare Ferrara e a riparare presso un nuovo protettore, Emanuele Filiberto di Savoia. Non a caso il Giraldi tematizzerà il trauma in un'intera Deca degli *Ecatommiti*, l'Ottava, *Nella quale si ragiona della ingratitude*; probabilmente proiettando specie nella novella nona, quella di Sergesto e Pirro, non solo la sua dolorosa vicenda col Pigna, ma anche una fantasia di riscatto e di rivincita: *Sergesto impara il giuoco della spada da Pirro, e parendogli che, tolto il maestro di vita, egli si rimarrebbe il primo fra gli altri che insegnassero tale arte, il chiama a singolar battaglia. E venuti alla prova dell'arme, supera il maestro il discepolo, e si rimane in maggiore riputazione che prima.*

Il Lasca, invece, affida alla sua imperterrita vena burlesca gli umori dispettosi con cui accompagna la “nazionalizzazione”, per così dire, dell'Accademia e della cultura fiorentina in genere, e di cui son piene le sue rime: mi limito qui a citare dalla canzone in morte dello Stradino, e in voce dello Stradino:

La Poesia in scoglio
 ha dato al fine: e gli Umidi miei tutti
 per sempre resteranno secchi e asciutti:
 e senza alcun contrasto
 faranno gli Aramei sicuro guasto
 dell'Accademia, ov'io fui già beato,
 pappandosi a vicenda il Consolato¹².

¹² Si cita dalla vecchia e meritoria edizione a cura di C. VERZONE, *Le rime burlesche edite e inedite di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca*, Firenze, Sansoni, 1882. È tuttavia adesso disponibile *on line* l'edizione (Tesi di Perfezionamento presso la Scuola Normale di Pisa, 2019) a cura di

Ma, venendo più addentro al testo, l'esame contrastivo che sto conducendo trova una preliminare, eloquentissima pietra di paragone nel destino stesso esterno, fisico, dei due manufatti novellistici. Gli *Ecatommiti*, certo lungamente lavorati, come gli studi di Susanna Villari hanno dimostrato, vengono stampati nel 1565 a Montereale, ovvero a Mondovì: seguono altre edizioni nel 1566 (Venezia, Scotto), nel '74 (Venezia, De Alaris), nell'80 (Venezia, Zoppino), nell'84 (*idem*), nel '93 (Venezia, Imberti), nel 1608 (Venezia, Deuchino e Pulciani). La fortuna del libro è dunque consistente, e si accompagna subito a una diffusione rimarchevole fuori d'Italia: l'elenco delle traduzioni – parziali, s'intende – stilato da Berthé de Besaucèle, occupa due buone pagine dell'Appendice del suo studio del 1920 su *L'Evolution des théories littéraires en Italie au XVI^e siècle*¹³.

Le *Cene* del Lasca, al contrario, sono un testo probabilmente non finito, o mutilo, tramandato comunque incompleto, e mai pubblicato fino al recupero erudito, settecentesco, dell'*editio princeps* della Seconda cena, uscita nel 1743. E in effetti, se ripercorriamo brevemente la vicenda filologica delle *Cene*, vediamo che del progetto enunciato dal Lasca, di tre cene composte di dieci novelle ciascuna – *piccole* nella prima cena, *mezzane* nella seconda, *grandi* nella terza – rimangono solo due cene intere, la prima e la seconda, più la decima novella della terza cena, e la conclusione. Ma già la prima cena, tramandata autografa in un ms. Marucelliano (B I 15) denuncia

D. PANNO-PECORARO, basata sull'autografo magliabechiano: *Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca. Le rime burlesche dell'autografo magliabechiano* (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 1348, cc. 1r-105r). Testo critico e commento.

¹³ Si veda L. BERTHÉ DE BESAUCÈLE, J. B. *Giraldi, 1504-1573. Étude sur l'évolution des théories littéraires en Italie au XVI^e siècle, suivie d'une notice sur G. Chappuy, traducteur français de Giraldi*, Paris, Picard, 1920 (ristampa anastatica Genève, Slatkine, 1969).

uno stato comunque imperfetto del testo, visto che reca a margine della sesta e dell'ottava novella due note così fatte: *racconciarla, o rifarla; questa è da considerarla*. A sua volta la seconda cena, tramandata da un numero consistente di testimoni, reca probabilmente nel ms. Perugino la testimonianza di una diversa redazione d'autore, e quindi ci offre uno stemma, per così dire, "non chiuso". Quanto alla terza cena, come già detto, ne abbiamo solo la decima novella e la conclusione; io rimango dell'opinione che la novella di Bartolomeo degli Avveduti, contenuta nel ms. Magliabechiano introdotto dalla lettera Masaccio di Calorigna, sia davvero una spicciolata precedente all'invenzione del novelliere organico, e non vada perciò pubblicata come una novella della terza cena¹⁴.

Insomma, mentre la fortuna editoriale degli *Ecatommiti* ci parla di un prodotto tempestivamente inserito, e con grande successo, nella letteratura del suo tempo, la sporadica e stentata vita delle *Cene* ci parla invece non soltanto, io credo, di una impotenza d'autore, ma di un prodotto letterario abbandonato forse perché ormai sentito dall'autore stesso fuori tempo, innestato com'è in quella esperienza delle spicciolate quattrocentesche ancora praticabile a Firenze negli anni del *Belfagor* machiavelliano ma, probabilmente, non più già dieci o vent'anni dopo.

Tale anacronismo delle *Cene*, rispetto agli *Ecatommiti*, si conferma qualora dal destino esterno di questi testi si passi finalmente al loro interno, cominciando dalla loro compagine, dalla loro struttura. Qui l'opposizione *Cene/Ecatommiti* forse si presenta nel modo più tangibile. Da una parte, – come già si è detto – un testo, quello girdiano, iperstrutturato, specie nella prima edizione; dall'altra, nelle *Cene*, una sorta di grado zero della struttura. Nella prima edizione, gli *Ecatommiti* già mima-

¹⁴ Ma si veda il diverso parere di M. GUGLIELMINETTI, *La cornice e il furto. Studi sulla novella del '500*, Bologna, Zanichelli, 1984, p. 44, nota 58.

no il *Decameron*, ma già in eccesso: non solo dieci Deche, come le dieci giornate boccacciane, ma undici, giacché l'Introduzione, pur accusata come tale, è in realtà una deca "zero", composta come le altre di dieci novelle già obbedienti ad un tema preciso: *Introduzione. Nella quale si dimostra 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*. Il titolo tuttavia traduce in greco uno dei titoli alternativi vulgati del *Decameron*, "Centonovelle", mentre l'opera fin dall'inizio mima il modello anche nella non comune riproposizione dell' «orrido cominciamento», qui identificato con la bruciante contemporaneità del sacco di Roma del '27¹⁵.

Ma questo ostentato decameronismo non basta al Giraldi del 1565. Ogni deca infatti presenta una sua lettera dedicatoria: superfetazione che già Masuccio aveva sfruttato nel Quattrocento, e che il Bandello nel Cinquecento conduce, novella per novella, ad esiti di straordinaria raffinatezza narrativa¹⁶. Nel Giraldi il sistema delle dedicatorie visibilmente funziona soprattutto come ostentazione di una rete prestigiosa di connessioni mondane: come già nel Bandello, naturalmente, ma soprattutto come nei libri di lettere del Cinquecento, visto che nel Giraldi le epistole dedicatorie si riducono ad una incorniciatura encomiastica delle giornate, senza l'interazione lette-

¹⁵ Sulla spiccata originalità di questa scelta di un argomento tragico, e contemporaneo, per la cornice degli *Ecatommiti*, si veda L. RICCÒ, *Il "sacco" giraldiano e la tradizione dell' «orrido cominciamento» nella novella cinquecentesca*, «Schifanoia», XII (1991: Atti delle Giornate di Studio su G. B. Giraldi Cinzio, Tortona, 27-29 aprile 1989, organizzate dall'«Istituto di Studi Rinascimentali» di Ferrara e dal «Centro di Studi su Matteo Bandello e la cultura rinascimentale»), pp. 21-43.

¹⁶ A questo proposito, sia permesso rimandare al mio saggio *Mediazioni narrative nel novelliere del Bandello*, in *Matteo Bandello novelliere europeo*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Tortona, 7-9 novembre 1980), a cura di U. ROZZO, Tortona, Litocoop, 1982, pp. 61-94.

ra/racconto che costituisce l'originale invenzione delle novelle bandelliane. Ecco pertanto la prima deca dedicata, con lettera, a Tommaso Langusco; la seconda a Luigi d'Este; la terza a Laura Eustochia d'Este; la quarta a Cassiano Dal Pozzo; la quinta a Margherita di Savoia; la sesta a Francesco d'Este; la settima a Carlo di Lucerna; l'ottava a Lucio Paganucci; la nona a Antonio Maria Savoia; la decima, ad Alfonso II d'Este. Se non bastasse, la *princeps* degli *Ecatommiti* interpone fra la prima e la seconda cinquina di decche (ma la prima, come si è visto, è in realtà una sestina) i tre libri dei *Dialoghi della vita civile*; e aggiunge, in coda, un capitolo in rima, introdotto da una premessa di Arlenio Arnoldo. In più, bisognerebbe contare, come osserva Susanna Villari, gli otto brevi racconti o aneddoti inseriti nel dibattito delle cornici, e gli intermezzi rimati: un sonetto, sedici canzoni, quattro sestine, più un sonetto e un capitolo nel corpo di due racconti¹⁷; e, magari, considerare anche la *Tavola* finale per argomenti: paratesto imponente, che si propone come una sorta di tematizzazione dell'ambizione enciclopedica della raccolta.

Gli *Ecatommiti* furono dunque pensati non soltanto come un novelliere *à la Boccaccio*, ma come un novelliere *à la Boccaccio* più libro di lettere più trattatistica del comportamento più minicanzoniere più repertorio tematico: un testo saturo e letteralmente "prolisso", stratificato, ansioso di accumulare in un'unica compagine i risultati più illustri di una tradizione narrativa ormai consolidata. E il Lasca? Il Lasca si limita, come sappiamo, ad assortire tre giornate di dieci giornate ciascuna, incorniciate da una profilatura narrativa esilissima, anche se contrassegnata da un avvio di ariosa vivacità: la bella pagina della battaglia a palle di neve che dà occasione al novellare, quando i giovani, reduci dalla battaglia «tutti quanti imbrodolati e molli», si radunano intorno al fuoco, e, mentre

¹⁷ Si veda l'*Introduzione* all'edizione degli *Ecatommiti* già citata, p. XXII.

fuori la nevicata si tramuta in acqua, e comincia «a piovere rovinosamente», prima si danno a cantare madrigali di Verdelotto e d'Arcadelta, e poi, scartando il divertimento troppo consueto di leggere ad alta voce novelle del *Decameron*, decidono di raccontarne di nuove, di loro invenzione: «le quali», afferma la Pampinea della situazione, ovvero la «donna principale», la padrona di casa, «se non saranno né tanto belle né tanto buone, non saranno anche né tanto viste né tanto udite». Ma dopo questa bella descrizione l'avvio e la chiusura delle due giornate che ci restano, nonché i nessi fra novella e novella, sono quanto di più poveramente funzionale si possa immaginare: «vezzosamente prese a dire», «con allegra fronte e quasi ridendo disse», «con leggiadra favella, seguitando, disse», «così con dolce favella a ragionare cominciò», eccetera; né i divertimenti che chiudono e aprono le cene rimasteci mostrano gran pregio di *variatio*: visto che, giusta il titolo, si tratta sempre di “cene”, appunto, che seguono il novellare; cene prevedibilmente eleganti, certo, e inaffiate di «priziosi vini»: e niente di più.

Mi pare evidente che questo confronto si va profilando sempre di più come un imbarazzante paragone tra ricchezza e povertà, abbondanza – anzi sovrabbondanza – e inopia. Ciò non può che essere confermato se da un confronto puramente strutturale si passa ad un confronto di carattere tematico. Le dieci, anzi undici decche degli *Ecatommiti* manipolano e dislocano i temi delle giornate decameroniane, aggiungendone di nuovi, ma evidentemente perseguendo l'ambizioso progetto di una complessiva riscrittura seria del capolavoro boccacciano. Le decche che più fedelmente rispecchiano quelle decameroniane sono la sesta (*Nella quale si ragiona degli atti di cortesia*), la settima (*Nella quale si ragiona de' varii motti e d'altri detti o risposte subito usate o per mordere o per rimordere, o per schivare pericolo o vergogna*), la nona (*Nella quale si ragiona della varietà degli avvenimenti umani e de' casi della fortuna*); senza contare la prima, dopo

l'Introduzione (*Nella quale si ragiona di quello che più ad ognuno è a grado*). Come si vede, Giraldi opera una riallocazione sequenziale che stravolge comunque il disegno decameroniano, in particolare capovolgendo il rapporto di successione fra cortesia e fortuna, e ostentatamente “scoronando” la cortesia del suo valore di compimento paradisiaco dell'opera. Qui negli *Ecatommitti*, invece, il decimo, ultimo e più illustre posto viene espugnato dagli *atti di cavalleria*; una versione più specifica, Quondam direbbe neofeudale, della cortesia antica. Ma a parte la già ricordata sull'*Ingratitudine*, di specifica invenzione giraldiana, le altre – e sono più della metà – si presentano come la ri-articolazione e la specifica di più ampie e comprensive tematiche decameroniane. In effetti, il tema della quarta deca, *Nella quale si ragiona di coloro che, pensando di far guadagno col tendere ad altri insidie, giungono a fine degno della loro malvagità*, non è che la versione negativa e punitiva delle novelle decameroniane di beffa, qui criminalizzata e debitamente condannata come reato; le decime terza e quinta, le quali specularmente trattano *dell'infedeltà de' mariti e delle mogliere e della fede de' mariti e delle mogli* in realtà rielaborano la materia uxoria che attraversa il *Decameron*, e specialmente quella della giornata settima, ancora una volta convertendo il tema giocoso – nel Boccaccio – della beffa femminile, in serio dibattito sullo stato matrimoniale; a cui si aggrega facilmente anche il tema della seconda deca, *Nella quale si ragiona di coloro che di nascosto o contra il volere de' maggiori loro hanno amato con fine o lieto o infelice*¹⁸.

Come ho detto, il confronto Lasca/Giraldi, su questo piano, risulta impietoso. Le *Cene* infatti sono costruite esclusivamente – quasi esclusivamente – sull'unico, ossessivo tema della beffa. Solo due novelle, la quinta della prima *Cena*, e la

¹⁸ Per le riscritture edificanti di trame decameroniane negli *Ecatommitti*, si veda in particolare M. PIERI, *La strategia edificante degli «Ecatommitti»*, «Esperienze letterarie», III, 3 (1978), pp. 43-74.

quinta della seconda, presentano una diversa tematica: una tematica tragica, piazzata a metà decina, in tutt'e due i casi, col vistoso intento di introdurre una variazione narrativa che spezzi la continuità comica del narrato. Nel primo caso si tratta della miserevole storia di Fazio orafo che, dopo essere fortunatamente venuto in possesso delle ricchezze di Guglielmo Grimaldi si rovina con le sue mani, invaghendosi della giovane Margherita e suscitando così la rabbiosa gelosia della moglie: *Poi per gelosia dalla moglie accusato, perde la vita, ed ella dopo ammazza i figliuoli e se stessa*. Carneficina finale che non manca di doverosamente commutare le reazioni della compagnia:

Non accorti avvertimenti, non pronte risposte, non audaci parole, non arguti motti, non scempia goffaggine, non goffa sciempienza, non faceta invenzione, non piacevole o stravagante fine, non la letizia e il contento, ma focosi sdegni, feroci accenti d'ira, ingiuriose parole, angosciosi lamenti, rabbiosa gelosia, gelosa rabbia, crudele invenzione, disperato e inumano fine, il dispiacere e il dolore, avevano questa volta da i begli occhi delle vaghe giovani tirato in abbondanza giù le lagrime e bagnato loro le colorite guance e il delicato seno¹⁹.

Nella seconda cena, sono gli sventurati amori di Sergio e della matrigna Tiberia, in una Fiesole anticata ad arte, che scatenano il sanguinoso finale: dove i due amanti sono sottoposti alla vendetta del padre e marito, Currado, il signore della città, che su di loro sfoga inaudite crudeltà; gli strappa gli occhi, gli fa tagliare la lingua con le tenaglie, gli fa mozzare piedi e mani... Ma nonostante tutto questo spargimento di sangue – e di lacrime, da parte della brigata – il tragico grazziniiano non risulta altro che una parentesi: una sorta di presenza vestigiale di quello decameroniano, un palinsesto ancora leggibile quanto sbiadito.

¹⁹ GRAZZINI, *Cene*, pp. 81-82.

Lo spadroneggiare della beffa nelle *Cene* del Lasca, certo, suggerisce un confronto con la rivisitazione di questo tema negli *Ecatommiti* del Giraldi. Ma soltanto per constatare, anche in questo caso, una polarità addirittura esasperata. Ora, a dire il vero neanche le beffe del Lasca sono più quelle del Boccaccio: ma solo perché continuano imperturbabili il modello fiorentino quattrocentesco rappresentato dalla novella, essenzialmente, del Grasso Legnaiuolo. È dal sadismo di quella novella – una meticolosa e impenitente sottrazione d'identità, che conduce il beffato sull'orlo della pazzia e, alla fine, lo costringe all'esilio – che discende il sadismo ben noto delle beffe grazziniane. Non soltanto nella novella che più assomiglia a quella del Grasso, cioè quella di Maestro Manente, che dilata romanzescamente il motivo della beffa d'identità: dove il beffatore è Lorenzo il Magnifico stesso, il quale, dopo aver sequestrato in una soffitta del suo palazzo Manente ubriaco, lo fa sostituire dal Monaco buffone, finge che si sia ammalato di peste, lo fa morire, lo seppellisce, appropriandosi all'uopo di un altro cadavere, e poi... poi se ne dimentica, distratto da altri e ben più alti affari; e solo ben più tardi, quando la moglie di maestro Manente già si è rimaritata ed è incinta del nuovo marito, casualmente si rammenta del povero beffato prigioniero, e lo rimette in libertà, facendolo ricomparire a Firenze come il fantasma di se stesso... Novella bellissima, e un po' agghiacciante, soprattutto per la disinvoltura crudele, nella sua leggerezza, con cui il Magnifico è rappresentato mentre fa e disfa la vita altrui. Ma a parte questa vera e propria rielaborazione della novella del Grasso Legnaiuolo, anche la maggior parte delle novelle delle *Cene* si caratterizza, com'è noto, per la piega impietosa con cui il meccanismo della beffa vi si manifesta: anche qui è d'obbligo rimandare agli studi di Plaisance e, più largamente, a quei volumi sulle *Formes et significations de la beffa*, usciti dalla fucina di André Rochon, che negli anni Settanta del secolo scorso insegnarono a guardare a questo

meccanismo narrativo della nostra novellistica italiana con occhi davvero nuovi²⁰. Quello su cui mi preme insistere è che a mio parere lo strazio del pedagogo di Amerigo (I 2), col suo membro virile «scorticato e guasto», la violenza usata a Geri Chiamontesi, preso e legato per pazzo furioso (I 3), lo sconcio azzoppamento di ser Agostino (I 6), il lugubre spavento inflitto a Prete Piero (I 7), che lo conduce alla follia e al suicidio; per non parlare del progetto di seppellire vivo Falananna, dandogli ad intendere d'essere morto (II 2), o del mortale spavento inflitto a Giansimone berrettaio per via di finti incanti (II 4), o a Guasparri del Calandra, che della beffa inflitagli «fu per spiritare» (II 6); o infine le torture che sconciano Taddeo pedagogo (II 7) o che spingono ad una sorta di auto-castrazione il prete di contado protagonista della novella ottava della seconda cena: insomma, tutto il repertorio ben noto del teatro della crudeltà grazziniiano, deriva da quello sdoganamento della crudeltà che nella novella del Grasso trovava il suo archetipo. O meglio, vi trovava l'espressione più geniale di quella forma di novella beffarda che, dopo l'idealizzazione decameroniana, si era già riaffermata palesemente nel Sacchetti, riaprendo la vena che appunto arriva sino al Lasca. Perché se accostiamo le beffe del *Decameron* a quelle del *Trecentonovelle* ci accorgiamo come intervenga tra i due testi un mutamento cruciale che riguarda proprio la struttura di beffa. Salvo due casi, infatti – quello della novella di Elena e dello scolare, e di Ciaccio e Biondello – il Boccaccio non contempla mai il caso che la beffa inneschi una controbeffa, aprendo in sostanza una faida potenzialmente senza fine. In questo senso, l'insipienza dei beffati decameroniani fa da argine proprio alla deflagrazione dei potenziali distruttivi della beffa; il beffa-

²⁰ Vedi *Formes et significations de la "Beffa" dans la littérature italienne de la Renaissance*. Études réunies par A. ROCHON, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1972 (Prima serie) e 1975 (Seconda serie).

to, nel *Decameron*, non si accorge di essere beffato, o se se ne accorge, come certi mariti della settima giornata, non è in grado di reagire. In questo modo, la beffa decameroniana è un meccanismo rassicurante proprio nella sua intransitività. Ma nel *Trecentonovelle* già la beffa ricomincia a transitare e a sprigionare violenza. Basterà qui un esempio, tipico nel suo genere: la novella CLXXXVII, in cui messer Dolcibene viene beffato dagli amici che gli fanno mangiare un gatto (o *gatta*, secondo il genere antico dell'animale), facendogli credere che si tratta di un «coniglio in crosta»; dopo di che Dolcibene fa mangiare a loro un pasticcio di topi, facendo credere che si tratti di stornelli; beffa e contro beffa che caratteristicamente rischia di degenerare:

Dolcibene, e' ti si vorrebbe darti una coltellata nel volto.

E que' rispondea:

A voi sta; ché come da la gatta a'topi, così da la coltellata alla lanciata anderà²¹.

Dove come si vede la burla rischia di innescare una spirale inarrestabile di violenza – la coltellata contro il colpo di lancia – e la beffa scopre d'improvviso il potenziale destabilizzante che il Boccaccio si era così ben curato di sublimare in divertita arte della finzione. Ma in questo modo, invece, la beffa appare riportata alla sua natura di provocazione pericolosa, e la restituzione al beffato di una certa dose d'intelligenza la rende ancora più distruttiva. Di questa beffa, che si accanisce sui beffati minacciando di lasciarli mutilati, straziati, morti, o alienati, è figlia la beffa del Lasca. E con tutto questo, tuttavia, essa non esce mai dai perimetri del comico, e si chiude sem-

²¹ FRANCO SACCHETTI, *Trecentonovelle*, a cura di V. MARUCCI, Roma, Salerno Editrice, 1996, p. 632.

pre sul riso soddisfatto dei beffatori: si veda Amerigo, alla fine di I 2:

Amerigo, che il terzo di doppio che al pedagogo seguì l'orribil caso se ne era andato a Lione, fu dal compagno del tutto pienamente ragguagliato; della qual cosa seco stesso fece meravigliosa festa, parendogli che la beffa avesse avuto miglior fine che saputo non avrebbe domandare, mille volte raccontandola in mille luoghi, che a più di mille dette più di mille volte materia da ridere²².

Nel Lasca, insomma, il comico beffardo, pur avendo rotto gli argini decameroniani, si converte al più in grottesco.

È il Giraldi, invece, che trasformando la beffa tradizionale in "insidia", cioè in un marchingegno fosco e moralmente detestabile, la fa entrare nel mondo del tragico. Basterà qui un esempio, a tutti ben noto: quello della novella del Moro – non ancora, come si sa, "Otello" come nel dramma shakespeariano che da questa novella deriva, ma semplicemente il "Moro", lasciato nell'anonimato della sua «nerezza», come la definisce l'«alfieri», ovvero lo Jago del Giraldi. La novella del Moro è albergata nella Deca III, quella dell'infedeltà dei mariti e delle mogliere: infedeltà in questo caso finta, visto che la povera Disdemona è, come ognuno sa, innocente²³. Ma la macchinazione dell'alfieri non è forse leggibile come una delle di-

²² GRAZZINI, *Le cene*, p. 37.

²³ In questo senso la storia del Moro e di Disdemona va collocata all'interno del complesso trattamento narrativo che il tema matrimoniale riceve negli *Ecatommiti*: vedi il mio *Il racconto del matrimonio negli «Ecatommiti» del Giraldi*, in *Studi di Letteratura Italiana per Vitorio Masiello*, a cura di P. GUARAGNELLA e M. SANTAGATA, Bari, Laterza, 2006, pp. 553-75. Si veda anche il dottissimo intervento di F. BERTINI, *Giurisdizione matrimoniale e amicizia*, nel suo «*Hor con la legge in man giudicheranno*». *Moventi giuridici nella drammaturgia tragica del Cinquecento italiano* (Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2010, pp. 309-537), particolarmente attento ai risvolti giuridici delle trame tragiche cinquecentesche.

verse modulazioni in cui si rinfrange negli *Ecatommiti* il tradizionale meccanismo di beffa? Della beffa tradizionale, la macchinazione dell'alfieri mantiene il carattere essenziale, di costruzione di una realtà fittizia, alternativa, intorno al beffato:

E rivolgendosi per l'animo varie cose, tutte scelerate e malvagie, alla fine si deliberò di volerla accusare di adulterio al marito, e dargli ad intendere che l'adultero era il capo di squadra. Ma sappiendo costui l'amore singolare che portava il moro a Disdemona, e l'amicizia ch'egli avea col capo di squadra, conosceva apertamente che, se con astuta froda non faceva inganno al moro, era impossibile a dargli a vedere né l'uno né l'altro.

L'astuta frode funziona nella novella esattamente come la beffa tradizionale; anzi, rispetto alle elaborate messe in scena delle beffe grazziniiane, si può dire che qui Giraldi si tiene più stretto al modello decameroniano, ovvero alla capacità suprema dei beffatori del Boccaccio di creare realtà fittizie per semplice suggestione di parola, attraverso costruzioni puramente verbali, ma persuasive, che partono sempre dall'individuazione di un punto di vulnerabilità della vittima della beffa: qui identificato proprio nella eccezionalità del rapporto d'amore coniugale che lega due sposi la cui unione sembra perfetta ma è in realtà, fin dall'inizio, un'arrischiata *mésaillance*. Nel matrimonio infatti tra un capitano nero, sia pure «molto valoroso [...] di gran prudenza e di vivace ingegno» e una «virtuosa donna» veneziana, pur riuscitissimo (ma contro ogni volere e aspettativa dei parenti di lei) si annida una fragilità su cui il perfido alfieri potrà fare agevolmente leva:

Dovete adunque sapere che non per altro è grave alla donna vostra il veder il capo di squadra in disgrazia vostra, che per lo piacere ch' ella si piglia con lui...come colei a cui già è venuta a noia questa vostra nerezza

Il celebre fazzoletto – o “pannicello da naso”, nel dettato giraldiano – è soltanto l’oggetto di scena, il *prop*, che conferma in modo spettacolare la realtà alternativa costruita dalle parole dell’alfieri, e che Disdemona innocentemente avvalorà, nella sua intercessione presso il marito in appoggio all’altrettanto innocente capo di squadra. Tragicamente beffato, il Moro finisce, come sappiamo, con l’architettare la truce finzione del crollo del palco, con cui coprire l’assassinio della moglie; dopo di che, la novella giraldiana non si chiude sulla catarsi shakespeariana – e poi verdiana – di Otello che apprende del suo devastante errore, e si suicida; si chiude invece con un finale più squallido e grigio, in cui il Moro, denunciato, torturato dalle autorità veneziane, scampato alla tortura, viene raggiunto dalla vendetta anonima dei parenti di Disdemona; e muore, si badi, ancora convinto del tradimento della donna, ancora dentro la bolla artificiale costruita dalla beffa dell’alfieri.

La giustapposizione di come funziona questo meccanismo principe della novella italiana nel Lasca e nel Giral di credo che scopra, infine, le carte del discorso che sono venute conducendo. È un discorso che a modo suo vorrebbe invitare a rimettere in questione i punti di vista a cui siamo avvezzi, nel considerare la storia della nostra letteratura. È una storia che è stata costruita, giustamente, comprensibilmente, lungo l’asse linguistico: quindi lungo un asse toscano, anzi fiorentinocentrico. Lungo questo asse, si spiega come un’opera incompiuta e anacronistica come le *Cene* del Lasca possa essere entrata nel canone, ed anzi valorizzata e recuperata proprio in tanto in quanto testo di lingua, e tesaurizzata da una tradizione toscana a cui va il merito di aver saputo storicizzare, proprio nel senso di “fare storia”, dei nostri testi letterari. Ma se appena allentiamo l’ossessione linguistica, toscana e fiorentinocentrica, e se usciamo un poco dalla preoccupazione di ricostruire una nostra storia nazionale secondo quella ossessione – ma-

gnifica ossessione, intendiamoci – il paesaggio potrebbe cambiare. Se insomma ci poniamo non dal punto di vista dell'Italia, ma dell'Europa, non solo il rilievo dei testi cambia, ma cambia la nostra capacità di giudizio, e di percepire i fenomeni, ciò che è veramente accaduto. Nel nostro caso, è accaduto che Firenze, la Firenze delle novelle del Lasca, è tagliata fuori dal circuito che conta; è una manifestazione ormai autistica, che non parla fuori d'Italia. L'exasperazione municipale del Lasca ci ha lasciato alcune novelle in sé straordinarie, ma fuori tempo. Il tempo nuovo è quello tragico, cupo e greve degli *Ecatommiti* – uscito da una Ferrara, paradossalmente, che quasi non esiste più.

RICCARDO BRUSCAGLI

Abstract

Un modello bipolare per la novella del Cinquecento: Lasca e Giraldi.

L'articolo si sofferma sull'opposizione tra i modelli culturali espressi da due capitali del Rinascimento italiano: Firenze e Ferrara. In particolare esso mette a fuoco il contrasto tra i modi di coltivare il genere della novella in entrambe le città, scegliendo *Le Cene* di Lasca e gli *Ecatommiti* di Giambattista Giraldi come i testi più rappresentativi di questa polarità culturale e letteraria. L'opera di Lasca – incompiuta, inedita, chiusa entro la tradizione quattrocentesca e il genere delle “novelle spicciolate”, ossessionata dall'espedito sadico della “beffa” – manifesta la geniale originalità, ma anche l'arretratezza e la marginalità, della situazione della narrativa fiorentina del XVI secolo. L'impresa di Giraldi (sebbene forse meno godibile sul piano del “plaisir du texte”) apre invece nuovi percorsi narrativi, gravidi di prospettive future, e ricchi nella ricerca di intrecci tortuosi, complicati, ambigui e di inedite attitudini psicologiche.

A bipolar model for the 16th-century novella: Lasca and Giraldi.

The article deals with the opposition between the cultural models embodied by two capitals of the Italian Renaissance: Florence and Ferrara. In particular, it focusses on the contrast between the way the literary genre of the “novella” is cultivated in both cities, choosing Lasca's *Le Cene* and Giambattista Giraldi's *Ecatommiti* as the most representative texts of this cultural and literary polarity. Lasca's oeuvre, which is unfinished, and unpublished, is close to the Quattrocento tradition and format of “novelle spicciolate”, and is obsessed by the sadistic device of the “beffa”. It shows the bright originality, as well as the backwardness and marginality, of the Florentine narrative condition in the 16th century. On the other hand, Giraldi's exploit (even if it may be less enjoyable as for the “plaisir du texte”) opens up new narrative paths, which are full of future possibilities, and rich in the investigation of tortuous, complicated, ambiguous plots and uncommon psychological dispositions.

Articolo presentato in gennaio 2020. Pubblicato *on line* ottobre 2020
© 2020 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 VI, 2020
DOI: 10.6092 / 2421-4191 / 2020.6.7-32

TANCREDI ARTICO

L'EPICA DEGLI *ECATOMMITI*
LA FORTUNA DI ALCUNE NOVELLE GIRALDIANE TRA LA *GERUSALEMME LIBERATA* E IL SEICENTO*

«Le famose novelle e i dolci amori, | gli arguti motti e l'astute persone | canto», dichiarava Vincenzo Brusantini *in limine* alla propria riduzione del *Decameron* in ottava rima, opera che, per quanto mediocre, doveva rappresentare negli ottimistici piani dell'autore la risposta a una domanda al tempo frequente circa il sodalizio tra la poesia epico-cavalleresca e la novella: quali i confini del connubio tra i due generi? E – sembrerebbe lecito domandarsi guardando al *monstrum* del poeta di Ferrara, che è un anfibio a metà tra il *Decameron* e il *Furioso* – quali i destini di questo interscambio?

* Per i testi di Giraldi e di Tasso userò le seguenti edizioni: GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, a cura di S. VILLARI, Roma, Salerno Editrice, 2012, 3 vol.; TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. TOMASI, Milano, Rizzoli, 2009. Desidero ringraziare, *in limine* a questo lavoro, il prof. Mauro Sarnelli e il dott. Federico Contini, per la pazienza e meticolosità con cui lo hanno postillato, e la dott.ssa Cecilia Saita per la cortese e amichevole lettura. Il presente articolo è parte del progetto *Soft. The survival of Tolerance*, reso possibile grazie al finanziamento Seal of Excellence @UNIPD.

TANCREDI ARTICO, *L'epica degli «Ecatommiti». La fortuna di alcune novelle giraldiane tra la «Gerusalemme liberata» e il Seicento*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», VI (2020), pp. 33-66.

Tralasciando le *Cento novelle in ottava rima*, che sfondano in maniera eclatante le barriere tra i generi, la poesia in ottave di natura eroica si prospetta un interessante e pressoché vergine campo di studio per quello che riguarda la sovrapposizione tra codici. Dopo i fasti del poema ariostesco, che ospita varie “novellette” ed è stato perciò oggetto di molteplici indagini¹, l’uso di elementi novellistici nella tradizione in ottave successiva ad Ariosto ha suscitato solo un tiepido interesse nella critica. Il fenomeno dell’ibridazione, quantitativamente rilevante nei romanzi di cavalleria e nel *Furioso*, è, per ora, una mera ipotesi per ciò che concerne la tradizione seriore, così come, sul crinale della novellistica, non si è ancora ragionato su un quadro della fortuna dei novellieri cinquecenteschi che superi i confini di genere in direzione dell’*epos*². Se è un’opera improba vagliare la permeabilità del genere nella finestra tra Ariosto e Tasso, data la peculiarità del classicismo che vi si ritrova (assai rigido, perché antidoto al modernismo romanze-

¹ Sulle inserzioni novellistiche nel *Furioso* la bibliografia è assai nutrita: ricordo solo, tra i più blasonati, A. FRANCESCHETTI, *La novella nei poemi del Boiardo e dell’Ariosto*, in *La novella italiana*. Atti del Convegno (Caprarola, 19-24 settembre 1988), Roma, Salerno Editrice, 1989, t. II, pp. 805-40 e G. SANGIRARDI, *Les nouvelles du «Roland furieux»*, «Cahiers d’études italiennes», X (2009), pp. 115-28, donde risalire alla trafila di studi precedenti. Altro saggio da segnalare (e su cui sarà d’uopo tornare) è C. SAITA, *I confini del racconto. Modi della fruizione narrativa nell’«Orlando furioso»*, «Arno-vit», II (2017), pp. 50-82.

² Non altrettanto, ovviamente, si può dire a proposito della tragedia, la cui inclinazione a pescare dal serbatoio della novella è stata già in gran parte evidenziata, affidando, peraltro, un ruolo di primaria importanza a Giraldis: vd. almeno R. GIGLIUCCI, *Perfezionamento del lieto fine fra Giraldis Cinzio e Shakespeare*, «Critica Letteraria», XLI, 159-160 (2013), pp. 613-43. Come riprova di quanto detto, basti considerare l’elenco di titoli della collana «I novellieri italiani» della Salerno Editrice, ben coperta per ciò che attiene i cantari novellistici dal Tre al Cinquecento, ma sguarnita da lì in avanti.

sco del *Furioso*), l'eccezionale mediazione tassiana tra *epos* e romanzo, volta a trovare un equilibrio di compromesso con la *varietas*, causa molteplici aperture extra-epiche al racconto in ottave e ridà senso a un simile sforzo, aprendo per giunta, grazie a una fortuna barocca eccezionale, una pista di ricerca fioriera di enormi sviluppi per quanto riguarda il Seicento.

L'assenza di studi che seguano l'evolversi di tale processo dopo il caso ariostesco non è un dato di fatto dovuto a delle ben precise circostanze esterne. In prima istanza, ha giocato a svantaggio di questa tipologia di approccio lo statuto della *Liberata*, più sensibile alle deviazioni romanzesche rispetto ai poemi di metà secolo, ma anche «decorosa» in ogni sua parte, poco disposta ad attirare a sé digressioni e racconti, laddove non funzionali al *plot*; da ciò è scaturita la presunzione che tale modello si replicasse in maniera invariabile nella produzione in ottave successiva al poema tassiano, la quale è oggetto di per sé di scarso interesse, ancora bisognoso di sistemazioni interpretative che sostengano la ricerca complessiva, nonché quella su problemi così umbratili e specifici³.

In verità, entrambi questi pregiudizi risultano insostenibili a fronte di un'analisi, altresì parziale, della *Liberata* e della tradizione che la segue. Anche senza voler riassumere in modo compiuto la molteplicità degli ipotesti e delle vie con cui vengono recuperati, ma focalizzando l'indagine su un solo caso – quello delle cento (in realtà più di centodieci) novelle di Giraldi – e sulla sua fortuna, è evidente come l'importazione da

³ Per quanto alcune valide piste si ritrovino già nell'imponente spoglio di A. BELLONI, *Gli epigoni della «Gerusalemme liberata»*, Padova, Draghi, 1893, che oltre a sistemare criticamente il panorama dell'*epos* dopo Tasso provvede anche ad alcuni riscontri, indicando gli ipotesti novellistici di alcuni poemi in ottave (vd., tra gli altri, quelli di cui do conto *infra* a p. 61, e le note relative).

parte dell'epica sia ininterrotta⁴, nei termini del velato suggerimento o della vera e propria riscrittura alla spicciolata. Gli *Ecatommiti*, nel presente quadro, sono un caso più che discreto, che può offrire risultati significativi per la costanza con cui viene chiamato in causa da Tasso e dal resto della poesia in ottave, a testimonianza della fortuna dell'opera e (forse ancor più, naturalmente senza nulla togliere al valore di essa) della percezione da parte dei letterati cinque-secenteschi della sua natura di *collectio* rielaborativa della tradizione, che, scandagliata nelle sue diversificate manifestazioni, si presta a essere perfettamente funzionale alla gamma delle esperienze creative tese a realizzare quella πολυειδία di cui il Tasso sarà il riconosciuto maestro⁵.

1. Tasso e gli *Ecatommiti*

Nel ricchissimo ventaglio di fonti aperto dagli interpreti per l'opera tassiana, due filoni che di certo non hanno mai suscitato consensi tanto calorosi sono quello dei poeti minori

⁴ Posto che di quella inversa (cioè i debiti che la novella contrae con l'epica) resta qualcosa da dire: molto più "gettonata", invece, l'osmosi con il teatro e con il romanzo, argomento su cui cito solo, per il Cinquecento, N. BORSELLINO, *Novella e commedia nel Cinquecento*, in *La novella italiana*, cit., t. I, pp. 469-82, mentre per il secolo successivo G. GETTO, *La novella*, in ID., *Barocco in prosa e in poesia*, Milano, Rizzoli, 1969, pp. 349-78. Gli *Ecatommiti* stessi, ricca banca dati per l'epica, assorbono in sé «gli espedienti propri della tragedia (o del poema eroico)», come annota già VILLARI, *Introduzione*, p. XXXVIII.

⁵ Sull'opera di Giral di e la sua fortuna europea la bibliografia è folta: il presente contributo, di taglio prettamente sperimentale e volto a seguire la fortuna a posteriori dell'opera, non intende addentrarsi nella complessa bibliografia, sistemata in maniera eccellente da I. ROMERA PINTOR, *Bibliografia giral diana*, «Studi giral diani. Letteratura e teatro», I (2015), pp. 125-72, e soggetta a costante aggiornamento: EAD., *Bibliografia giral diana «vingt ans après»*, Madrid, Fundación Updea, 2018 e www.studigiraldiani.it.

contemporanei a Tasso e quello dei novellieri. Se sul primo aspetto la ricerca attuale ha smosso – almeno sul versante dell'epica – più di qualche zolla dalla superficie del testo tassiano, conferendo un peso ai poemi di Bernardo Tasso, di Danese Cataneo e dei rimatori per la vittoria di Lepanto⁶, sul secondo, invece, molto resta da fare. La lacuna, eccezion fatta per l'episodio del canto II di Olindo e Sofronia, solitamente letto alla luce di Boccaccio, è nettissima nei primi commenti al testo di Giulio Guastavini e di Paolo Beni ed è stata solo in parte sanata dalle recenti mappature del testo, riassunte nella collettiva *Lettura della «Gerusalemme liberata»*. Schiacciata dalla presenza dei classici (l'usuale canone di riferimento su cui si misura la scrittura epica di Tasso), la novellistica non interessa l'attività di chiosatura del testo perché offre ipotesi difficili da tracciare: non essendo mai citata dal Tasso teorico dell'epica, risulta esterna al circuito della biblioteca di fonti riconosciuta ufficialmente dall'autore⁷ e rende necessaria una cautela che è stata, finora, dolorosa rinuncia.

Per tali ragioni esegetiche, legate al differente prestigio dei generi epico e novellistico e alle tradizionali direttrici analitiche della critica, l'influenza esercitata dagli *Ecatommiti* è finora

⁶ A partire dalla pionieristica indagine di G. BALDASSARRI, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa nel poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982, la ricerca sul retroterra eroico della *Liberata* ha raggiunto discreti risultati: cito solo, in ordine di tempo, il lavoro di Emma Grootveld sui poemi per Lepanto (*Trumpets of Lepanto: Italian narrative poetry (1571-1650) on the war of Cyprus*, «Journal of Iberian and Latin American Studies», XXIV, 1, 2018, pp. 135-54) e gli atti del Convegno *Bernardo Tasso, gentiluomo del Rinascimento*, Bergamo, 14 ottobre - Padova, 27-28 ottobre 2016, di prossima stampa per le cure di M. Castellozzi e G. Ferroni.

⁷ Non, invece, a quella sotterranea che affiora nei postillati: vd. almeno il saggio di B. M. DA RIF, *Sulle annotazioni del Tasso al «Decameron»*, in *Miscellanea di Studi in onore di Vittore Branca. II. Boccaccio e dintorni*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 253-65, che traccia anche un intelligente profilo del controverso rapporto di Tasso con l'ipotesto boccacciano.

passata inosservata. Opera di un autore coevo a Tasso (in realtà di una generazione precedente, ma per molti versi già prossimo alla sensibilità del tardo Cinquecento), non sono mai stati presi in considerazione ai fini di un'indagine comparativa, per quanto, in realtà, offrano notevoli spunti di riflessione. La massa di rimandi che indicherò lascia supporre che Tasso conoscesse gli *Ecatommiti* e che ne fosse in qualche misura influenzato (il fenomeno va valutato nel suo corretto ordine di dimensioni che, certo, è minimo, ma è anche difficile da pensare solo dal punto di vista quantitativo), in particolar modo per quello che riguarda due temi, che potremmo chiamare “d’attualità”, cioè la costruzione di un significato politico moderno adagiato su strutture narrative classiche e la predilezione per un *pathos* melodrammatico che incontri il gusto di un pubblico desideroso di «maraviglia»⁸.

⁸ La quasi totale inesistenza – fino a fine secolo – di poetiche sulla novella, impone di trattare con estrema cautela quei punti di tangenza tra *Liberata* ed *Ecatommiti* che non manifestano intertestualità nette, e di farlo nei limiti della congettura. Sulla meraviglia, in particolare, non è possibile trovare un nesso teorico solido tra i due autori, dato che il Giraldisi non ne parla mai nel *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (se non nei termini di un fine per cui è lecito piegare la realtà storica al verisimile), né nella fase operativa di discussione dell'*Ercole* testimoniata nel secondo volume delle *Lettere* di Bernardo Tasso (in cui dice di propendere per una poesia “utile” e affida il compito di dilettere a uno stile sobrio: si veda BERNARDO TASSO, *Lettere. Secondo volume*, Venezia, Giolito, 1560, pp. 351-400, in partic. pp. 356-73; la lettera si legge anche in GIOVAN BATTISTA GIRALDI, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996, lett. 88, pp. 311-36). Questo non significa, ovviamente, che Giraldisi, nella poesia epica e al di là di essa, fosse del tutto disinteressato al diletto e alla meraviglia, ma solo che non li ritenesse lo scopo prioritario dell'*epos*. Tasso, al contrario, assimilando una lezione del padre, assegnò un ruolo essenziale al concetto di meraviglia (ne discute, attraverso un utile confronto proprio con Giraldisi, L. BOCCA, *Le «Lettere poetiche» e la revisione romana della «Gerusalemme liberata»*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014, p. 187 ss.). Per la disamina di Giraldisi sulla meraviglia vd., dal *Discorso intorno al comporre de'*

In entrambi i casi gli *Ecatommiti* offrono non tanto una fonte diretta (*status* che mi pare difficile provare, vista anche la profonda differenza tra i generi di appartenenza), quanto piuttosto una sponda moderna alla tradizione classica; come avremo modo di vedere, tuttavia, tale funzione, tutt'altro che rapsodica, si addensa intorno a specifiche aree tematiche e situazioni del poema gerosolimitano, assumendo pertanto un rilievo apprezzabile. La prima delle due vene giraldiane, ad esempio, nel percorrere carsicamente la sezione del canto V dedicata al problema di Rinaldo, produce degli effetti di eco anche in altre zone del testo a essa collegate, secondo una pratica della scrittura tassiana per «rifrazioni» analoga a quella già studiata con felici risultati da Emilio Russo⁹.

Le novelle X 8 e X 10 – che appartengono alla deca più prossima a Tasso per cronologia e riflettono su temi comuni di scottante attualità – costituiscono, come serbatoio per il canto V, la prova principale dell'interesse tassiano per Giraldo. Giustamente inquadrata sotto il profilo omerico per il suo ruolo nel *plot*¹⁰, la vicenda di Rinaldo, il quale uccide Gernan-

romanzi (Venezia, Giolito de' Ferrari, 1554), le pp. 55-56, poi riviste e messe meglio a fuoco dall'autore nell'edizione da lui postillata e solo di recente edita (cfr. le pp. 64-65 di G. B. GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. VILLARI, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002).

⁹ E. RUSSO, *Goffredo e Solimano. Geometrie e rifrazioni omeriche nella «Liberata»*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXCIV, 648 (2017), pp. 481-98.

¹⁰ Si veda perlomeno, oltre al lavoro di G. BALDASSARRI, «*Inferno*» e «*cielo*». *Tipologia e funzione del «meraviglioso» nella «Liberata»*, Roma, Bulzoni, 1977, la lettura del canto V di Franco Tomasi, che nota giustamente come l'errore sia «fatale e destinato ad incidere profondamente nel disegno della favola del poema, poiché, riecheggiando il conflitto tra Achille e Agamennone, la sua presenza [*scil.* di Rinaldo] sarà, al pari di quella di Goffredo, indispensabile ai fini della conquista della città san-

do e poi fugge dal campo crociato, assume un valore di allegoria politica che dialoga con il presente dell'autore, nel contesto della tensione tra i sovrani e le aristocrazie di spada che si stabilisce con l'emergere dei moderni assolutismi¹¹. L'opera di aggiornamento di Omero si vale di un sottobosco di testi coevi, tra i quali, di fianco all'*Avarchide* di Luigi Alamanni¹², vanno considerati proprio gli *Ecatommiti*, che rivestono un prezioso ruolo di supporto considerata la massa di riflessioni sull'argomento che offrono nell'ultima deca.

Nella novella X 8, ambientata al tempo della quarta crociata, è raccontata la vicenda di due uomini di corte di Ludovico IX, i quali entrano in conflitto per una questione di precedenza: è un esempio di come per «invidia, la quale molte fiata sparge il suo veleno fra quelli che si ritrovano pari», accade

ta» (F. TOMASI, *Canto V*, in *Lettura della «Gerusalemme liberata»*, a cura di ID., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 97-122: 97).

¹¹ Sull'allegoria politica, inserita in un percorso dell'epica da Giraldis alla metà del Seicento, ha fatto il punto V. SALMASO, *Epica e ragion di stato*, in *Dopo Tasso. Percorsi del poema eroico*. Atti del Convegno di Studi (Urbino, 15 e 16 giugno 2004), a cura di G. ARBIZZONI, M. FAINI e T. MATTIOLI, Roma-Padova, Antenore, 2005, pp. 37-62. Altro contributo interessante, per quanto rivolto a un'opera precedente (i *Cinque Canti* di Ariosto), è D. QUINT, *Introduction*, in LODOVICO ARIOSTO, *Cinque Canti. Five Cantos*, translated by A. SHEERS and D. QUINT, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1996, pp. 1-46. Si aggiunga che il traliccio fondamentale degli *Ecatommiti* riguarda proprio l'esaltazione del potere monarchico (si veda, a tal proposito, l'*Introduzione* di Villari, p. XLVII ss.), nella fattispecie quello estense, così come in Tasso.

¹² Altro fondamentale mediatore per le istanze omeriche nel poema moderno, come acutamente ha posto in luce BALDASSARRI, *Il sonno di Zeus*. Un altro tassello interessante del mosaico tassiano è stato rintracciato da E. RUSSO, *Tasso e i romanzi*, in *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec.)*, a cura di C. GIGANTE e G. PALUMBO, Bruxelles, Peter Lang, 2010, pp. 321-44 (in partic. pp. 340-41, nota 61), che raccorda l'episodio del canto V all'*Amadigi di Grecia*, uno dei libri del fortunato ciclo di Amadigi.

talora che i nobili, «tocchi dall'ambizione, desiderano, in felicità, in utile, in dignità, di avanzare i pari a loro», cioè grosso modo il motivo che, complici gli inferi, istiga la gelosia di Gernando¹³. I due contendenti si azzuffano nella tenda del re, «senza avere riguardo al luogo»; anche nella *Liberata* una specificazione simile è parimenti essenziale, dato che Rinaldo ha infranto il «divieto» di Goffredo, che, per preservare l'unità dell'esercito, aveva interdetto i duelli per punto d'onore nel perimetro dell'accampamento (negando, tecnicamente, di concedere il “campo”)¹⁴. I famigliari di Gernando accusano allora Rinaldo per la gravità del reato e «sì perché 'n loco tale egli è seguito»¹⁵, perché ha insomma infranto quell'etichetta – che è legge – che regola il duello, un istituto giuridico che, in ottica pienamente controriformista, è condannato lungo tutta la deca conclusiva del novelliere di Giraldo¹⁶.

¹³ *Ecatommiti*, X 8, 52, p. 1782.

¹⁴ Cfr. *Ecatommiti*, X 8, 58, p. 1783 («Di ciò sentendosi aggravato il Portisa, senza avere riguardo al luogo ove egli era, messa mano alla spada, coraggiosamente se n'andò verso Lullio per ferirlo») e *Gerusalemme liberata*, V 33,7-8 per il divieto.

¹⁵ *Gerusalemme liberata*, V 34,4 (adotto qui la lezione che si legge in TORQUATO TASSO *Gerusalemme liberata*, in ID., *Opere*, a cura di B. MAIER, Milano, Rizzoli, 1963, vol. III); per l'indicazione del «loco» si veda invece V 25,5-8.

¹⁶ Perché «grave elemento di disgregazione politico-sociale»: VILLARI, *Introduzione*, p. LIV. Su questo tema dà preziosi indicazioni, in merito al perfetto equilibrio tra onore e virtù teorizzato dagli *Ecatommiti*, P. CHERCHI, *Una novella sulla cavalleria («Hecatomihi»)*, X, IX) e una controversia di Seneca il Vecchio, in *Giovan Battista Giraldo Cinzio gentiluomo ferrarese*, a cura di ID., M. RINALDI e M. TEMPERA, Firenze, Olschki, 2008, pp. 157-70 (in partic. pp. 168-70), che mostra come la novella X 9 – ma il discorso si espande facilmente al resto della deca – sia costruita proprio sulla lode di un onore perfetto, connotato dalla forza e dalla temperanza (i cui frutti sono la felicità civile), esattamente quello che manca, all'altezza del canto V, al Rinaldo tassiano, il cui comportamento testimonia del pericolo in cui versa l'onore se sottoposto al giogo delle passioni, per la cui ricaduta

Subito, i due reggenti cominciano una requisitoria: da un lato Ludovico «aveva sentito [...] il romore delle spade, onde, uscito dalla sua stanza, volle sapere che ciò fosse», mentre dall'altra «tratto al tumulto il pio Goffredo intanto, | vede ferro spettacolo improvviso | [...]. | Stupido chiede: “Or qui, dove men lece, | chi fu ch’ardi cotanto e tanto fece?”»¹⁷. Nella concitazione generale, intervengono altri cavalieri, che si frappongono alla rissa e intercedono per il reo, un punto su cui la suggestione degli *Ecatommiti* mi pare palese: in questi, infatti, è ricordato a Ludovico come punire i dignitari «fosse troppo sconvenevole alla virtù e alla nobiltà di amendue», allo stesso modo in cui in Tasso, nelle parole di Tancredi a favore di Rinaldo, ricorrono esattamente gli stessi due motivi («qual per se stesso onor gli si convegna, | e per la stirpe sua chiara e regale»)¹⁸.

Sono, tuttavia, difese vane. In entrambi i casi il governante si riserva di soppesare con più attenzione il giudizio, dato che la decisione potrebbe avere ripercussioni di portata più vasta. Su questo capitolo la tangenza tra i due testi, a partire dalla comune matrice delle riflessioni rinascimentali sulla politica, è nuovamente rimarchevole: nelle parole di Raimondo in lode dell’inflessibilità di Goffredo, che intende mettere agli arresti Rinaldo («Cade ogni regno, e ruinoso è senza | la base del timor ogni clemenza»), riecheggia una massima ciceroniana, come postilla Bruno Maier, ma che ha un valido antecedente proprio nella novella di Giraldi, in cui Ludovico è sospeso tra la clemenza e le ragioni con cui «dee reggersi la milizia», cioè

sulla formazione del concetto moderno di onore si rinvia a P. CHERCHI, *Il tramonto dell’onestade*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017 (in part., cap. IX-X, pp. 273-328).

¹⁷ Cito da *Ecatommiti*, x 8, 60, p. 1784 e *Gerusalemme liberata*, v 32,1-2 e 7-8.

¹⁸ *Ecatommiti*, x 8, 61, p. 1784 e *Gerusalemme liberata*, v 36,3-4.

la severità, nella quale «consiste il quieto stato e la sicurezza de' regni e degli imperi»¹⁹.

La somiglianza è netta e, a parità di contesto, genera quelle famose «rifrazioni» cui si è accennato. Un primo indizio in tal senso, se è concesso fornire una prova “a posteriori” prima di addentrarsi nell’officina tassiana, proviene dal *Conquisto di Granata* di Girolamo Graziani, un poema eroico impresso nel 1650, nel quale la ripresa della *Liberata* si vale di un minimo slittamento, con la contesa tra i duchi d’Alva e di Sidonia che si concretizza, esattamente come in Giraldo, nel padiglione del re. Il conflitto del canto XVI del *Conquisto* rappresenta una sorta di approfondimento del precedente tassiano: quello che nella *Liberata* è compreso in una decina d’ottave (nelle quali si hanno l’intercessione di Tancredi, il diniego di Goffredo e l’elogio di Guelfo) è disteso da Graziani su una buona metà di canto e arricchito con precisi affondi in materia di politica. In un contesto simile, in cui i tecnicismi abbondano, la traccia giraldiana è di non poco conto, a maggior ragione se la si considera come frutto di una consueta strategia di Graziani, che anche altrove si dimostra abile nel rintracciare le fonti della *Liberata*, sfruttandole per impreziosire, con un curioso effetto d’eco, il prioritario modello tassiano²⁰.

¹⁹ Cfr. *Gerusalemme liberata*, v 39,7-8 (l’edizione cui alludo è quella citata, a cura di Bruno Maier) ed *Ecatommiti*, x 8, 63, pp. 1784-85.

²⁰ Sui processi di riscrittura sia lecito rimandare a un contributo di mia mano, *Fortuna e particolarità del codice tassiano a metà Seicento: «Gerusalemme liberata» e «Adone» nel «Conquisto di Granata» di Girolamo Graziani* in *La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento. Modelli interpretativi e pratiche di riscrittura*, a cura di T. ARTICO ed E. ZUCCHI, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2017, pp. 157-78. L’esempio di Graziani è utile, a mio giudizio, a sottolineare anche il più che discreto grado di indipendenza della tradizione moderna da quella antica, posto che il *topos* dello scontro tra sovrano e cavaliere si costruisce – nel caso degli *Ecatommiti* in modo riguardevole – sul modello dell’*Iliade*.

Nel computo dei rimandi interni al testo tassiano, invece, si confronti l'irruenza che porta il cavaliere francese a dare la mentita al rivale («tratto da giovenile sdegno o da odio celato ch'egli chiudesse nel core») con quella di Rinaldo che viene frenato per ordine di Goffredo mentre tenta di assaltare il muro di Gerusalemme («benché dentro ne frema, e in più d'un segno | dimostri fuore il mal celato sdegno»)²¹: altro segnale minimo, che ha però il pregio di aprire una finestra su un fondamentale snodo di significati etici largamente presente in entrambi i testi, sia nella *Liberata*, dove Rinaldo è allegoria dell'animo irascibile, sia negli *Ecatommiti*, dove la novella X 3 riflette proprio sul tema dell'ira che non soggiace alla ragione. Un passaggio passibile d'attenzione è al paragrafo 20, dove un cavaliere modenese

spinto più dal fervore dell'ira che dal lume della ragione (come, per lo più, fanno coloro che si danno in preda a' sospetti e quelli che vogliono che la spada sia la loro ragione e il loro dritto) si deliberò di volere risentirsi [scil. *reagire bruscamente*]

con l'oggetto della sua iracundia²².

Il passo è interessante perché dà vita a due distinte riprese: da un lato, ricorda molto il primo ritratto di Argante, «che ripone | ne la spada sua legge e sua ragione»; dall'altro, è assai

²¹ Cito da *Ecatommiti*, X 8, 56, p. 1783, e *Gerusalemme liberata*, III 53,7-8. Riguardo al passo giraldiano non riuscirà ozioso sottolineare che, nel discutere sui movimenti interni l'animo di Portisa, il narratore intradiegetico, applicando la critica alla simulazione della vita di corte, formuli un'ipotesi di sicuro interesse in prospettiva tassiana: «questi due cavalieri [...] vennero a parole insieme, ancor che non si fosse mai fra loro conosciuta cagione alcuna di dissenzione, *se forse celatamente (come veggiamo sovente avvenire nelle corti de' gran maestri) non si avessero portata nascosa invidia*» (*Ecatommiti*, X 8, 52, p. 1782, corsivo aggiunto).

²² *Ecatommiti*, X 3, 20, p. 1713.

vicino all'invito di Alete a Goffredo a non lasciarsi trasportare dagli affetti nel valutare la situazione politica mediorientale («Ma s'animosità gli occhi non benda | né il lume oscura in te della ragione [...] »)²³. Il primo dei due luoghi mi pare degno d'attenzione alla luce di quanto detto finora dalla critica, che ha giustamente intravisto nei versi tassiani l'ipotesi dell'*Arte poetica* di Orazio, nel noto verso in cui viene descritto l'Achille omerico («iura neget sibi nata, nihil non arroget armis»), ma deve a mio avviso fare i conti anche con la suggestione che giunge da Giraldi, che offre una variazione sensibile al dettato di Orazio, colta da Tasso, nonché una base lessicale piuttosto valida, come prova la dittologia «ragione e [...] dritto» (che in Tasso diventa «legge e [...] ragione»)²⁴. È anche utile notare che il recupero oraziano rispecchiato da Giraldi si proietta su Argante, «il vero eroe vittima della sua forza incontenibile ed animalesca», sorta di doppio pagano di Rinaldo su cui Tasso fa accortamente slittare un'ottava in origine destinata all'eroe cristiano, in cui la valentia bellica è cieco furore, paragonato a quello di un toro²⁵. Argante è il destinatario perfetto per il ricollocamento di alcuni materiali in origine destinati all'affine Rinaldo, come ha ben rimarcato Franco Tomasi, e lo è ancor più in ragione di una convergenza degli ipotesti.

Dopo la breve istruttoria si va perciò a giudizio e la squisita dissertazione sulle forme di giustizia tra Goffredo, Tancredi e Guelfo termina con una condanna: in nome dell'imparzialità, Rinaldo deve essere messo ai ferri. I temi sollecitati da Tasso sono in linea con l'ultima novella della raccolta, X 10, dove il cavaliere napoletano Celadonta maltratta un mercante in un tribunale – di nuovo, è fondamentale il luogo, detto «palagio

²³ Cfr. rispettivamente *Gerusalemme liberata*, II 59,7-8 e II 70,1-2.

²⁴ Orazio, *Ars poet.* 122 (Q. O. FLACCO, *Arte poetica. Lettera ai Pisoni*, a cura di C. DAMIANI, traduzione e note di G. F. Rech, Roma, Fazi, 1995).

²⁵ TOMASI, *Canto V*, pp. 110-11 (la citazione a p. 111).

della ragione»²⁶ – e viene condannato alla mutilazione della «destra mano». Celadonta dapprincipio si difende dai sergenti, come già pensava di fare Rinaldo²⁷, quindi viene rinchiuso in carcere. In sua difesa accorre però l'emulo Ottone, che adduce varie ragioni a sua discolpa: anzitutto, ha agito bene vendicando un'offesa che richiedeva e ammetteva rapida soddisfazione, così come nella *Liberata*, a giudizio di Guelfo, Rinaldo si è comportato correttamente, stando alla legge dell'onore²⁸; quindi aggiunge che il re non deve amministrare la giustizia in maniera aritmetica, bensì deve tener conto della qualità delle persone, che è un argomento identico a quello che poi sarà usato da Tancredi²⁹.

²⁶ Come sostiene il mercante (X 10, 25, pp. 1812-13): «Messere, a voi tocca, più ch'a me, far degna dimostrazione di ciò che dinanzi a voi mi ha fatto questo mal uomo, con così poco riguardo del luogo ove egli è e della dignità vostra». Per «palagio della ragione» vd. *ivi*, par. 22, p. 1812.

²⁷ E, in realtà, faceva, in una redazione arcaica del canto V (allora chiamato «canto IV»), attestata nel codice Gonzaga (vd. E. SCOTTI, *I testimoni della fase alfa della «Gerusalemme Liberata»*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 37-43). La vicenda torna infine a una più moderata normalità nella *Liberata*, dove Rinaldo non fa strage di sergenti: vd. V 42-43.

²⁸ Si leggano *Ecatommiti*, X 10, 37, p. 1815 («E come poteva egli mai comparire negl'occhi delle genti, se, essendo in luogo così publico [*scil.* sintagma ripreso alla lettera poco *infra*], ingiuriato, non se ne fusse risentito?») e *Gerusalemme liberata*, V 57,2-4 («Anima non potea d'infamia schiva | voci sentir di scorno ingiuriose, | e non farne repulsa ove l'udiva»). Il tema è stato toccato acutamente da CHERCHI, *Una novella sulla cavalleria*, p. 166: «La giustizia, come l'onore, è nozione complessa, e niente ne mette in luce la complessità quanto le situazioni in cui essa venga contrapposta ad altri valori ugualmente fondamentali».

²⁹ Si leggano almeno, da *Ecatommiti* X 10, 47, p. 1818, le parole di Ottone («non dee essere la legge sempre, in ogni tempo, in ogni caso e in ogni persona, similmente essequita»), a fronte di *Gerusalemme liberata*, V 36,5-8 («Non dee chi regna | nel castigo con tutti esser eguale: | vario è l'istesso error ne' gradi vari, | e sol l'egualità giusta è co' pari»). Il con-

La risposta del re, che, come poi Goffredo, è sospeso tra il desiderio di perdonare e la necessità di punire, riconduce la questione nei termini del rapporto sovrano-sudditi: punendo Celadonta, egli darà dimostrazione sia della libertà del proprio potere, sia del suo essere, in ragione di ciò, garanzia di una giustizia equanime, superiore alle disparità di rango e capace di preservare la concordia sociale. I concetti espressi sono meritevoli di un confronto con la *Liberata*: il tema comune dell'uguaglianza dei sudditi di fronte alla legge³⁰ è la base su cui si conserva l'ordine di ogni società, se è vero che «il lasciare un delitto senza la giusta punizione è un dare ampia materia di farne molti altri, i quali siano, per avventura, vie peggiori di quello», così come nel sistema tassiano Goffredo sottolinea che, se Rinaldo «de l'error suo perdon riceve, | fia ciascun altro per l'esempio ardito».³¹ È un altro piccolo tassello che lascia immaginare che Tasso accogliesse – alla bisogna, laddove l'attualizzazione dell'archetipo di Omero lo richiedesse – suggestioni da opere a lui più vicine rispetto a quegli stessi classici moderni (come il *Furioso*) capaci di offrire una mediazione per un aggiornamento dei modelli antichi. Il fatto che nessuno abbia identificato un ipotesto per queste ottave della *Liberata* conferma come tale processo, che si manifesta appieno nelle zone del testo più sensibili alla storia recente, sia ancora

fronto andrebbe però esteso almeno a *Ecatommiti* X 10, 46-47, p. 1818, e, dalla parte di Tasso, all'ottava V 36.

³⁰ Si veda *Ecatommiti*, X 10, 43, p. 1817, che va di pari passo con *Gerusalemme liberata*, V 38,3-6, e V 55,8.

³¹ Cfr. rispettivamente *Ecatommiti*, X 10, 45, p. 1817 e *Gerusalemme liberata*, V 34,5-6 (al v. 5, come mi fa accortamente notare Mauro Sarnelli, si noti la finezza tassiana di ricalcare ritmicamente il celeberrimo I 3,8, rovesciandone il significato).

in larga parte ignoto alla critica, e offre una ragione in più per ipotizzare una presenza in filigrana degli *Ecatommiti*³².

L'eredità giraldiana che riguarda la costruzione del *pathos* si presta a essere letta su queste stesse coordinate, sarebbe a dire come filtro di situazioni classiche in vista di un rinnovamento attualizzante³³. La zona d'influenza primaria si rintraccia nelle scene, assai frequenti in Giraldu (in cui sono sfumatura di una preponderante venatura tragica), che potremmo chiamare "melodrammatiche", in cui un'annunciata tragedia si risolve in un lieto fine³⁴; in questo contesto, un paio di novelle po-

³² La zona del canto V da me più a lungo perlustrata (ottave 32-39) è quasi vergine per quel che concerne l'identificazione degli ipotesti: tra i pochissimi titoli, Maier ricorda a p. 156 il *De officiis* di Cicerone, testo assai appropriato alla sequenza tassiana, la quale somiglia a una «nobilissima concion [...] nel genere giudiziale» (PAOLO BENI, *Il «Goffredo», ovvero la «Gerusalemme liberata» del Tasso col commento del Beni*, Padova, Bolzetta, 1616, p. 663). Più interessanti sono gli affondi di V. VIVALDI, *La «Gerusalemme Liberata» studiata nelle sue fonti (episodi)*, Trani, Vecchi, 1907, pp. 34-37, che istituisce un utile confronto con l'*Italia liberata da' Goti* di Giovan Giorgio Trissino per la stanza 34 di Tasso.

³³ Aggiungo solo, in maniera del tutto estravagante, un altro rilievo sul *leitmotiv* degli *Ecatommiti* filtro di modelli classici: in tema di fatti d'armi, va ricordata la mediazione di X 6 per il duello di Tancredi e Argante del canto XIX di Tasso, che ovviamente si struttura sugli antecedenti di Virgilio e di Ariosto, ma trova qualche minimo spunto anche nel novelliere giraldiano. La descrizione dei duellanti, ad esempio, che impiegano arte conforme al loro fisico (X 6, 31, p. 1749: «Era Grazia forte e di buon nerbo, ma più atto a stare che a muoversi od a girarsi. Era Andria di minor forza, di minor vita, ma atta a più agevolmente muoversi e più acconcia a piegarsi a questa e a quell'altra parte, secondo che al ferire e al parare le faceva di bisogno») ricorda quella degli eroi tassiani di XIX 11 e 13, così come il seguito del par. 31 di Giraldu ricorda l'ottava 12 di Tasso, mentre i par. 34-35, di ariostesca memoria, sono simili a quanto si legge poi alle stanze 15-17 della *Liberata*.

³⁴ Lettura assai utile, su questo tema, è GIGLIUCCI, *Perfezionamento del lieto fine fra Giraldu Cinzio e Shakespeare*, sia per l'indagine sul rapporto no-

trebbe aver dato un suggerimento a due celebri scene tassiane, quella di Olindo e Sofronia del canto II e quella di Rinaldo e Armida del canto XX.

Riguardo alla prima, è comunemente accertato l'ipotesto boccacciano della novella di Gian di Procida (*Decameron*, V 6), sottoposto a un capillare processo di revisione – che produce qualche sommovimento nel transito dal testo di partenza a quello di arrivo – da parte di Tasso, che intese «darci una scena più patetica e più commovente»³⁵. Nel computo di tali riecuciture, tuttavia, è passato inosservato un elemento non marginale, la commozione collettiva di II 37, che non proviene dal *Decameron* e si ha, invece, in vari luoghi degli *Ecatommiti* e in particolare, per quel che ci riguarda, nella riscrittura girdiana della novella di Gian di Procida, cioè II 3, che narra le peripezie di Ligonio e Altile. Il protagonista, dopo vari scherzi della fortuna³⁶, si avvia verso il patibolo tra due ali di folla e

vella-teatro, sia per i preziosi ragguagli sul tragicomico di Giraldis, che porta sì i propri testi a un lieto fine, ma non concede spiragli al comico.

³⁵ VIVALDI, *La «Gerusalemme Liberata»*, p. 13. L'ipotesto boccacciano, da Vivaldi a oggi, è chiamato in causa da quasi tutti i commentatori del testo, quasi unicamente per l'ottava 33: vd. N. LONGO, *Canto II*, in *Letture della «Gerusalemme liberata»*, cit., pp. 25-46, in partic. p. 33, nota 22, da aggiungere ai ragguagli delle edizioni citate a cura di Maier e di Tomasi, rispettivamente alle pp. 48-49 e 55-56 (Maier propone una chiara assiologia delle fonti: più importante di Boccaccio è, in modo non banale, un passaggio della *Historia Belli Sacri* di Guglielmo di Tiro), e p. 135.

³⁶ La situazione di II 3 è parecchio intricata e non lascia promettere alcunché di buono: il padre di Ligonio, il re di Tunisi, si sta dirigendo precipitosamente verso Babilonia (dove il giovane attende il supplizio), disperato di poterlo salvare, dopo che il re di Damasco gli ha confermato che costui è proprio il figlioletto creduto morto. Gli equilibri del *plot*, fortemente sbilanciato verso un tragico che si risolverà in lieto fine, sono ben ponderati dal narratore, al punto che, in confronto al modello di Boccaccio, è lecito confermare che «le novelle girdiane sono esemplari non soltanto per la propria singolare strutturazione, ma soprattutto per l'originalità che si conquistano rispetto alla morfologia del genere, alla

incontra l'amata Altile, armata di coltello e pronta a uccidersi. Tutti gli astanti sono affranti per il destino dei due giovani:

Piangevano della pietà tutti i circostanti e i medesimi sergenti, che mai non aveano conosciuta pietà, non poterono non lagrimare³⁷.

In Tasso non soltanto «il vulgo de' pagani il pianto estolle» (II 37,1), ma addirittura il perfido Aladino, come è detto nei versi seguenti della stessa ottava, ha un moto di debolezza, allo stesso modo in cui si era intenerito al primo incontro con Sofronia:

A l'onesta baldanza, a l'improvviso
folgorar di bellezze altere e sante,
quasi confuso il re, quasi conquiso,
frenò lo sdegno, e placò il fer semblante³⁸.

storia dei modi del novellare così come si svolge a partire dall'archetipo boccacciano» (G. PATRIZI, *Giraldi Cinthio e la complicazione del racconto. Note per una lettura degli «Hecatommithi»*, in *La novella italiana*, cit., t. II, pp. 885-99: 888).

³⁷ *Ecatommithi*, II 3, 98, p. 420. Il passo va messo a confronto con *Gerusalemme liberata*, II 37,1-2: «Qui il vulgo de' pagani il pianto estolle: | piange il fedel, ma in voci assai più basse». Si aggiunga che anche in precedenza nella novella II 3 di Giraldi si aveva un altro momento di commozione collettiva, quando Lurcone, disperato per la presunta morte del figlio, «in lagrime e lamenti si consumava, onde veniva di lui pietà a tutta la corte» (II 3, 80, p. 417). Un secondo caso di padre sconfortato si ha in una novella che incontreremo fra poco, cioè II 6, dove il genitore in questione – personaggio che compare solo due volte nel testo, con specifiche funzioni di accrescimento del *pathos* – piange la presunta morte del figlio e quindi, scoperto l'errore, gioisce del suo felice destino (vd. II 6, 55 e 66, pp. 458 e 460). Un ultimo caso riguarda V 2, dove un altro attante del tutto incidentale, il guardiano di Locrino, sente il tenero colloquio del proprio prigioniero con la moglie e ne ha «il core pieno di tanta compassione quanta non si potrebbe isprimere» (V 2, 40, p. 839).

³⁸ *Gerusalemme liberata*, II 20,1-4.

Così in un'altra novella di Giraldi, anch'essa impostata all'incirca sullo schema di *Decameron*, v 6, il re di Tunisi, come Aladino tiranno crudele, prova una fulminea scossa amorosa per una prigioniera, Fiamma, fuggita con l'amato Fineo dalla schiavitù e risospinta in Africa da una tempesta. Gli amanti sarebbero condannati a morte, ma il re, «allo apparir di Fiamma, si sentì tutto raddolcire e con viso molto men fiero, ch'ella e Fineo divisato non si avea, le disse [...]».³⁹ Si tratta, insomma, di un motivo usuale negli *Ecatommiti* se associato a determinate situazioni, alle quali conferisce uno smalto melodrammatico che colora la raccolta in modo assai più marcato che nei novellieri contemporanei: Matteo Bandello e Pietro Fortini, tra i più noti, sono autori più abili a premere fino in fondo i pedali del comico, ma anche meno capaci di alternare la tastiera dei registri all'interno di uno stesso testo fino a produrre un scioglimento «meraviglioso» – per usare il gergo tassiano, certo ben appropriato per Giraldi – del nodo narrativo, in ragione di un eccellente bilanciamento dei nodi tragico-comici. Un fenomeno che si verifica assai spesso negli *Ecatommiti*, in cui emergono aspetti «lugubri e raccapriccianti» ma, al contempo, si nota anche un più sottile lavoro d'autore sulla tensione dell'equilibrio diegetico, che verte sull'accumulo geometrico di fattori negativi fino all'«hollywoodiano» (e, mi pare, «meraviglioso») *happy ending*⁴⁰.

³⁹ *Ecatommiti*, II 6, 59, p. 459. E, prosegue il narratore, «le lagrime di Fiamma e il nome d'Amore tanto poterono nel core del re, quantunque barbaro e per natura crudele, che l'ira e l'odio concepito prima tutto in pietà e in compassione si mutò».

⁴⁰ Il giudizio nei confronti degli *Ecatommiti* non è mai stato troppo benevolo: a partire dai due volumi della *Novellistica* di Letterio Di Francia – cui appartiene la prima citazione: vol. II, *XVI-XVII Secolo*, Milano, Valardi, 1924, p. 73 –, molta della critica novecentesca ha concentrato il fuoco sugli aspetti più indigesti della raccolta, come il moralismo rigido e bacchettone, sacrificandone altri, messi in luce soltanto di recente. Ripre-

«Duetto da melodramma», come lo definisce Stefano Verdino, è specificamente l'episodio della riconciliazione di Rinaldo e Armida nel canto XX, tale perché, come nel caso di Olindo e Sofronia, «Tasso inventa il fittizio melodrammatico, come repentina cangianza e trasformazione di registri: in poche ottave si passa dalla morte alla vita e all'amore, attraversando rapidamente molteplici livelli di stile»⁴¹; ma, aggiungerei, tale anche in nome della meravigliosa finzione di Armida, che, stretta nell'abbraccio di Rinaldo, «che le fu caro *forse* e se ne infinse», dirige una doppia messinscena, degna dei migliori palcoscenici (non invece dell'*imprimatur* di Tasso, che si affretterà a espungerla dal testo)⁴².

La scena potrebbe trarre ispirazione, senza per questo perdere una piuma della propria carica emotiva, dalla novella quarta dell'*Introduzione* agli *Ecatommiti*, in cui Filene, sfrontata meretrice, finge di volersi uccidere di fronte all'antico amante

corre attentamente la vicenda critica la disamina introduttiva della già ricordata edizione di riferimento, a cura di Susanna Villari, alle pp. IX-XI e *passim* (e, a p. XXXVIII, una revisione dell'idea di Di Francia sul lugubre in Giraldi), da cui differisce leggermente il giudizio, che ritengo da avallare, di M. POZZI, *Appunti per una rilettura degli «Ecatommiti»*, «Giornale Storico della Letteratura italiana», CXCI, 635 (2014), pp. 321-57, p. 350, riferito alla sintassi di frase, ma facilmente riconducibile alla sintassi narrativa: «Giraldi, in ogni aspetto di quest'opera, tende al gigantismo, all'esagerazione [...]. Non sarà il *grandguignol* di cui scrive la Pieri [*scil.* nota 29: *La strategia edificante degli «Ecatommiti»*, in «Esperienze letterarie», III, 1978, pp. 43-74, a p. 64], ma piuttosto un'opera hollywoodiana in cui ogni elemento è al suo posto e la regia mira a impressionare il lettore con gli effetti speciali».

⁴¹ S. VERDINO, *Canto XX*, in *Lettura della «Gerusalemme liberata»*, pp. 499-515, la citazione a p. 513.

⁴² La fortuna teatrale della scena, su cui non è il caso di insistere, parla da sé in tal senso. Cito solo, al riguardo, i contributi presenti nella prima parte del volume *La fortuna del Tasso eroico*, cit., utili per ricostruire una bibliografia esaustiva e alcuni casi degni di nota. Per la citazione dalla *Liberata* vd. XX 130,6.

Africano, che l'aveva proprio per questo ripudiata. La scena, anticipando quella di Tasso, insiste, ma in modo meno sottile, sugli aspetti erotici: Filene si strappa le vesti e scopre il seno, pronta a trafiggersi con la spada di Africano, mostrando

due mammelle, le più morbide, le più belle e le più lascive che mai fossero vedute in seno di donna, alle quali avea già dato Africano, per l'adietro, mille migliaia di baci. Laonde, tosto ch'egli vide dirizzare la punta della spada verso quella parte di lei che solea essere le sue delizie e il suo maggior diletto, non poté sostenere ch'ella più oltre si andasse, ma, come fuori di sé, credendo veramente ch'ella uccider si volesse, la prese a traverso e con lei pian-gendo le disse [...]⁴³.

Da quanto visto e letto, appaiono evidenti – laddove il nesso tra i due testi fosse avvallato – i principi tassiani di mondatura, intesi a un rincarato degli aspetti tragici. Anzitutto viene sfumato, in misura sensibile, l'elemento della sensualità, che ha un che di torbido ed esagerato in Giraldo (è davvero un «brivido pornografico»), ma si mantiene nei limiti di un sottile voyeurismo nella *Liberata*⁴⁴; in seconda istanza muta in modo

⁴³ *Ecatommiti*, *Intr.*, nov. 4, 40, p. 149. RUSSO, *Tasso e i romanzi*, suggerisce invece, quale possibile ipotesto della scena tassiana, la novella II 1, rintracciando come antecedente comune l'*Amadigi*: «la storia di Abra e Lisuarte può essere intravista in filigrana entro una novella degli *Ecatommiti* di Giraldo Cinzio, figura di prima grandezza nell'ambiente ferrarese degli anni '50 e '60, ma soprattutto sostenitore anche teorico dell'importanza di una autonoma tradizione romanzesca». Benché Russo non affermi la dipendenza di Tasso da Giraldo, e riconduca i due testi alla fonte comune dell'*Amadigi*, il suo discorso corrobora, quantomeno sotto il profilo del metodo, ciò che qui si sta dicendo, poiché conferma la bontà della ricerca sulla novellistica.

⁴⁴ Si legga la sensuale preparazione al suicidio di *Gerusalemme liberata*, XX 124,3-6. Il seno è quello stesso che Armida mostrava, sempre in parte, tramite un gioco di vedo e non vedo, all'arrivo al campo crociato a IV 31. La citazione a testo proviene da R. RINALDI, *Le imperfette imprese*. Gi-

decisivo la configurazione dei personaggi, molto più nobili in Tasso, mentre in Giraldi avevano aspetti volgari (Africano è un credulone, Filene una prostituta); da ultimo, cambia lo spartito della vicenda, che da mascherata (messa in piedi da Filene per abbindolare Africano), diventa simile alla tragedia attraverso un più sottile compromesso con le ragioni del pubblico, sospeso, come i personaggi, di fronte all'ipotesi del suicidio. Nondimeno, pare che gli elementi in comune tra i due testi indichino una minima dipendenza della *Liberata* dagli *Ecatommiti*, aggiungendo a questi ultimi la parziale funzione di fonte, oltre che di filtro, ultima prova del legame tra i testi.

2. Gli *Ecatommiti* dopo Tasso: qualche caso seicentesco

La fortuna eroica degli *Ecatommiti* non finisce con Tasso, ma prosegue, in modo simile, nel Seicento, tra riprese alla spicciolata e più massicci tentativi di dialogo con le dieci giornate. Autori di sicuro valore, quali Francesco Bracciolini, Girolamo Graziani, Tomaso Stigliani e Tomaso Balli, ne danno prova, come cercherò di dimostrare, tramite recuperi puntuali che arricchiscono il quadro fin qui visto. Da un lato, infatti, si mantiene la funzione di cisterna e di filtro di motivi, soprattutto politici; dall'altro, gli *Ecatommiti* acquistano un nuovo significato, in qualità di ipotesto, nel quadro di un movimento letterario che vive in maniera contraddittoria il rapporto con la *Liberata*, tra ansia imitativa e desiderio di emanciparsene. La ricerca di vie alternative a Tasso dei poeti eroici del Seicento produce scandagli interessanti su aree di poco valore per le

raldi Cinzio novelliere, in *L'arte di interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, Cuneo, L'Arciere, 1984, pp. 207-42 (a p. 213), a cui rimando anche per un buon confronto tra Bandello e Giraldi (alle pp. 214-16); col medesimo titolo, il contributo è stato poi raccolto dallo studioso in ID., *Le imperfette imprese. Studi sul Rinascimento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1997, pp. 299-339.

ottave della *Liberata* tra cui la novellistica, che riacquista un peso decisivo dopo la stagione cavalleresca e offre motivi e strutture utili a rimarcare il distacco da Tasso. In linea con tale tendenza si sviluppa in dosi molto maggiori, rispetto alla *Liberata*, l'inserimento di digressioni – quanto e in che modo connesse con la favola principale non è qui il caso di discutere –, che è facile definire novelle⁴⁵: di conseguenza, la vitalità degli *Ecatommitti* andrà sondata sul doppio binario della diffusione rapsodica di *topoi* e sull'opposta ispirazione di interi micro-blocchi narrativi autonomi.

Se un paio di addentellati tra il *Conquistato di Granata* di Graziani e la novella 6 della seconda deca, che usa strumenti comuni per complicare la vicenda amorosa di Fiamma e Fineo⁴⁶, sono deboli indizi, qualche dato più confortante circa il legame tra i due testi emerge, di nuovo, dalla giornata dedicata

⁴⁵ Premesso che manca ancora una definizione univoca (e soprattutto adattabile al contesto cinquecentesco), per un inquadramento di massima del problema della definizione delle novelle nel poema in ottave rimando al lavoro sul *Furioso* di SAITA, *I confini del racconto*, che getta le fondamenta per uno studio, ancora da affrontare, sulla narratologia rinascimentale.

⁴⁶ Dalla novella di Fiamma e Fineo, la già ricordata II 6, andranno notati due momenti narrativi. Il primo riguarda il par. 33, p. 455, che viene in parte ripreso in una scena del *Conquistato di Granata* in cui la nave di Almoazar, ammiraglio granadino, è abbordata da quella dei cavalieri cristiani di ritorno al campo e il comandante moro, ferito mortalmente, racconta prima di spirare di aver rapito alcuni maggiorenti cristiani, che in effetti vengono trovati nelle stive (XXI 7-19); il secondo concerne i par. 36-37, p. 455, che è lecito identificare quale ipotesto di *Conquistato di Granata*, XIII 24-28, dove Darassa, guerriera musulmana, finendo preda dei corsari ritrova l'amato Armino/Rosalba, allo stesso modo in cui Fiamma e Fineo si incontrano sulla saettia dei mori, e a XIII 29-35, dove è narrata una zuffa tra corsari (della stessa ciurma, mentre in Giraldi la battaglia avviene tra due diverse navi). Per un'introduzione corredata di bibliografia sul poema di Graziani sia lecito rimandare all'edizione di mia cura: GIROLAMO GRAZIANI, *Il conquistato di Granata*, edizione commentata a cura di T. ARTICO, indici a cura di M. García Aguilar, Modena, Mucchi, 2017.

alle storie eroiche: l'ultima novella degli *Ecatommiti*, già recuperata da Tasso, interessa anche Graziani, autore assai sensibile al tema del rapporto tra autorità e giustizia, e capace di aggiornare la lezione della *Liberata* agli orizzonti politici del Seicento. Nel testo di Giraldo Ottone, rammentando al re «i singolari benefici» ricevuti da Celadonta, sostiene che costui possa ben «dire di possedere il regno per lo valore di questo cavaliere»: così pure in Graziani il duca d'Alba, infuriato con Ferdinando d'Aragona per l'uso di una giustizia aritmetica, conclude che il potere regio ha fondamento nella forza della classe nobiliare («sono anch'io parte del regno | e [...] questa mia spada è sua corona»)⁴⁷. Una *nuance* che non aveva ragion d'essere nella *querelle* su Rinaldo, in cui gli orizzonti politici sono indiscutibilmente favorevoli al principe, ed è, invece, assai calzante nel *Conquisto di Granata*, che pone in modo ben più problematico il rapporto tra potere e giustizia (nonché quello tra corona e nobiltà), ammiccando al contesto della Spagna del Seicento, segnata da profondi squilibri sociali⁴⁸.

Un'altra sfumatura evidentemente apprezzata concerne il *topos* della «spada spezzata» di derivazione omerica, rivisitato da Giraldo nella novella 7. Nel duello tra Areio ed Efippo circa l'onestà di Eupia, moglie di Empoleo, anziché rompersi, come in tutti i campioni eroici considerati da Baldassarri e – per quel che mi è dato sapere – nella totalità assoluta dei casi

⁴⁷ *Ecatommiti*, X 10, 35, p. 1814, e GRAZIANI, *Il conquisto di Granata*, XVI 26,5-6.

⁴⁸ Un aspetto su cui Graziani non risparmia qualche frecciata a quelli che sono, formalmente, i destinatari del testo, pensato come omaggio alla casa di Spagna. Che Graziani avesse sott'occhio la raccolta di Giraldo è cosa confermata da quanto detto *supra*, a p. 41, a proposito dell'episodio di Rinaldo e Gernando: anche nel *Conquisto*, come già negli *Ecatommiti*, la mentita e la zuffa hanno luogo dentro al padiglione reale, al cospetto del sovrano.

seicenteschi, la spada si incurva, producendo una curiosa anamorfosi⁴⁹:

avendo tirata Efippo una stoccata al nemico ed egli fattogli riparo collo scudo, tale fu la percossa che la spada si piegò in guisa che pareva un arco, laonde era divenuta disutile al ferire e poco atta al parare⁵⁰.

L'insolita scena non sfugge a Bracciolini, poeta attento alle curiosità della tradizione cinquecentesca utili a produrre uno scarto rispetto alla *Liberata*. Nel primo dei suoi esperimenti eroici, la *Croce racquistata* (che è anche il più tassiano), il duello tra Enarto e la vergine Erinta si sviluppa in maniera del tutto simile, con la spada della donzella che, confitta nello scudo avversario, si piega⁵¹. Il passaggio merita di essere citato:

E per purgar con gloriosa emenda
suo commissio fallir la spada stringe
e nello scudo all'avversario orrenda
punta, quant'ella può, rapida spinge.
Passa il ferro crudel finch'egli offenda
nel vivo Enarto, e vi si bagna e tinge;
passa il destriero e la confitta spada
spezzar non volsi e non può uscir di strada,
onde però si torce in modo e piega
che riman curva a guisa d'arco e, quale
diritta fu, di ritornar più nega,
ma riman di gran falce in vista eguale;
quindi, inutile fatta, indarno spiega

⁴⁹ BALDASSARRI, *Il sonno di Zeus*, p. 44 ss.

⁵⁰ *Ecatommiti*, X 7, 85, p. 1768.

⁵¹ Sul Bracciolini epico vd. G. BALDASSARRI, *Sulla «Croce racquistata»*, in *Dopo Tasso*, pp. 63-94, nonché i prolegomeni a FRANCESCO BRACCIOLINI, *Lettere sulla poesia*, introduzione, testo e note a cura di G. BALDASSARRI, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 11-21. Per le citazioni dalla *Croce racquistata* uso la quinta impressione (Firenze, Giunti, 1618).

la donna i colpi e ferir più non vale,
ché né punta giammai dov'ella intende,
né giammai dove vuol taglio discende⁵².

Benché la dinamica sia leggermente diversa (in Giraldi è l'impatto a piegare la lama, in Bracciolini la leva che si viene a creare con lo scudo), l'esito è identico, tanto che sono comuni l'immagine dell'arco e la puntata sull'inutilità dell'arma – una notazione non oziosa, in un poema in cui lo scambio tra i sessi è continuo, così come il gioco allusivo. Lo scarto dal codice tassiano, a questa altezza della carriera eroica di Bracciolini contenuto nei limiti della deformazione (più avanti il processo di sconvolgimento sarà assai più drastico), consiste in una ripresa alterata, soggetta a strabismo, di forme e di modi, a cui non è da escludere abbiano contribuito gli *Ecatommiti*, come rappresentante tra i più illustri di un genere ben noto al letterato di Pistoia⁵³.

L'aggiunta di voluminose digressioni, vere “novellette”, è un fenomeno costante della scrittura seicentesca in ottave (cui lo stesso Bracciolini non si esime) e, in almeno un paio di casi, le vicende sono desunte dagli *Ecatommiti*. Nel *Palermo liberato* di Tomaso Balli, un magmatico poema in trenta canti edito nel 1612 che racconta della conquista normanna della Sicilia, è recuperata la novella v 4 di Giraldi, che racconta dell'avven-

⁵² BRACCIOLINI, *Croce racquistata*, XVII 88-89, corsivi aggiunti.

⁵³ Vale la pena ricordare che larga parte del canto III della *Croce* è occupato dal racconto degli amori di Alceste ed Elisa, d'ispirazione palesemente boccacciana (la separazione e il ricongiungimento di Alceste ed Elisa è in pratica una riscrittura in ottave di *Decameron*, II 9, la novella di Zinevra e Bernabò), mentre sulla traduzione bracciolininiana di una novellina interna al *Quijote*, cioè il *Curioso impertinente*, la bibliografia è ricca: si veda il ben documentato I. SCAMUZZI, *Il “curioso impertinente” fra Spagna e Italia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 1-73.

tura a lieto fine di Giovanni Panigarola⁵⁴. Ne offro un breve riassunto:

Commento dei giovani della brigata al racconto precedente e introduzione alla novella: il tema è la costanza femminile [2-5]. Narrazione di Livia: Giovanni Panigarola, nobile milanese giovane e iracondo, uccide a duello un familiare del governatore francese della città ed è per questo condannato a morte [6-10]. Sua moglie Filippa, per intercessione di alcune nobili amiche, ottiene di passare l'ultima notte con il marito [11-14]. I coniugi, abbracciandosi, piangono l'infelice destino [15-16]. Filippa lascia i propri abiti al marito e gli consente così di fuggire di prigione [17-23]. L'inganno viene scoperto, Filippa è condannata a morte [24-25]. Giovanni raggiunge il patibolo e si offre di scontare la pena in cambio della moglie, ma il governatore li mette a morte entrambi [26-30]. Il popolo ferma l'esecuzione e dà notizia a Francesco I dei fatti: il re libera i condannati, per lo scorno del governatore [31-35].

Nella novella di Giraldi predomina la descrizione a tinte fosche del governatore di Milano, che è detto «crudel» nonché «superbo e più d'ogni altro iracondo»⁵⁵, a fronte della quale emerge la magnanimità del re Francesco I; come nella novella di Ligonio e Altile, inoltre, si stabilisce una quasi teatrale empatia collettiva, che emerge in un finale di nuovo impostato sul modello boccacciano di Gian di Procida, con i due condannati prosciolti *in extremis*. Se il secondo aspetto interessa poco a Balli – mentre era fondamentale per il Tasso lettore della novella di Ligonio –, il primo ha certamente un

⁵⁴ La bibliografia su Balli è davvero misera, al di là del vetusto e assai poco approfondito G. B. PELLIZZARO, *Un episodio di un poema del Seicento*, «Fanfulla della domenica», XXX (1903, 16 febbraio), s.n., e del riassuntivo e stringato BELLONI, *Gli epigoni della «Gerusalemme liberata»*, pp. 360-66 (la scheda del poema è a p. 499, n. 24).

⁵⁵ Per le due citazioni vd. *Ecatommiti*, v 4, rispettivamente par. 16 e 9, pp. 857 e 855, mentre al par. 30, p. 861, la sua inflessibilità è detta «barbara durezza».

peso nel racconto di Nichele (canto I), un esule musulmano che narra a Ruggiero d'Altavilla la propria rovinosa fuga dai ceppi cui l'aveva destinato il crudele imperatore del Marocco:

Nichele si presenta al gabinetto di guerra dei Normanni, a cui intende narrare la propria vicenda [40-45]. In quanto amico di un musulmano convertito al cristianesimo, è stato denunciato da un maldicente cortigiano all'imperatore del Marocco [46-65]. La moglie, Amicle, l'ha raggiunto nelle carceri, gli ha proposto un piano per la fuga: dovrà prendere i suoi abiti, lasciandola in prigione in sua vece [66-74]. Nichele rifiuta, ma Amicle minaccia di uccidersi: Nichele cede [75-77]. Fugge di prigione e si reca in Sicilia [78-79].

Il canovaccio è parzialmente sovrapponibile e qualche dettaglio testuale dimostra la convergenza del racconto di Balli su quello di Giraldi: come Giovanni (*Ecatommiti*, v 4, 16), anche Nichele è un uomo forte, «che giamai, | né per l'orror di quel carcer maligno, | né per fiero accidente» aveva pianto (*Palermo liberato*, 68,1-3), e come le amiche di Filippa (*Ecatommiti*, v 4, 14), così Amicle ha scongiurato per ottenere un ultimo *rendez-vous* con il marito (*Palermo liberato*, 71-72); infine, lo stratagemma del cambio d'abito riporta le ottave di Balli all'ipotesto degli *Ecatommiti* (*Palermo liberato*, 74 e *Ecatommiti*, v 4, 18). La riscrittura, tuttavia, non è puntuale, sia per la lettera del testo sia per il risalto che è dato ad alcune componenti: da un lato Balli è sordo – non è un controsenso – alla venatura “eroica” di Giraldi, cioè al tema stoico della morte utile, che produceva anche qualche abbassamento di tono⁵⁶; dall'altro, in maniera simmetrica, il poeta palermitano rincara il *pathos* tragico della situazione, con un dialogo molto più teso e il

⁵⁶ Si vedano ad esempio, da *Ecatommiti*, v 4, 17, p. 857, le parole di Filippa, che taglia corto con le smancerie: «voglio nondimeno che voi sappiate che qui non son venuta per piangere e lamentarmi della commune sciagura, ma per liberarvi da questa morte».

proposito disperato di Amicle, disposta a suicidarsi di fronte a un rifiuto del marito. Costui, a differenza di Giovanni, non dà ragioni d'onore al rifiuto dello scambio, bensì di affetto muliebre, allontanando la scena dalle ipoteche moralistiche di Giraldo e riportandola a un contesto di tragedia familiare. Viene meno, in sostanza, la tinta eroico-civile, se così si può definir-la, della novella giraldiana, riassorbita in un tessuto che vuole risaltare gli aspetti patetici.

Ben più aderente ai contenuti del testo di partenza, invece, è la ripresa della novella IV 9 ad opera di Tomaso Stigliani nel canto VI del *Mondo Nuovo*, un poema ben noto agli studiosi seicenteschi, stampato in edizione integrale nel 1628 (dopo la *princeps* del 1617)⁵⁷, che intesse con gli *Ecatommiti* un fitto e proficuo dialogo, annoverando addirittura cinque riscritture di canovacci giraldiani⁵⁸. Posto che Stigliani predilige la vena *noir* di Giraldo, mirando l'esercizio d'imitazione su novelle luttuose

⁵⁷ La bibliografia su Stigliani è lunga e articolata, poiché rivitalizzata nell'ultimo cinquantennio in parallelo a quella su Giovan Battista Marino, suo nemico e rivale: si vedano almeno M. PIERI, *Per Marino*, Padova, Liviana, 1976; M. GARCÍA AGUILAR, *La épica colonial en la literatura barroca italiana: estudio y edición crítica de «El mundo nuevo» de Tommaso Stigliani*, tesi di dottorato discussa nel 2003, Università di Granada, sotto la direzione di M. D. VALENCIA MIRÓN; M. A. WATT, "Cosmopoiesis": *Dante, Columbus and Spiritual Imperialism in Stigliani's «Mondo nuovo»*, «Modern Language Notes», CXXVII, 1 (2012: Italian Issue Supplement: *Tra Amici: Essays in Honor of Giuseppe Mazzotta*), pp. 245-56; EAD., *Dante, Columbus and the Prophetic Tradition. Spiritual Imperialism in the Italian Imagination*, London - New York, Routledge, 2017, cap. 10: *Chiabrera, Stigliani and a world turned inside out*, pp. 147-63.

⁵⁸ Si vedano, a tal proposito, gli ottimi ragguagli del citato lavoro di Belloni alle pp. 438-39, che segnala a ragion veduta gli *Ecatommiti* come ipotesto di altri quattro passaggi del poema: il truce racconto di Olgrada, uccisa e poi violentata dal cognato Licofronte (II 41 ss.), arrangiato sullo spartito di *Ecatommiti*, v 10, la storia degli amanti Polindo e Radamista (X 17 ss.), legata alla novella I 1 di Giraldo, cui anche si ispira il racconto di Pacileo al canto XI. Al canto XIII, infine, gli amori di Tarcone e Nicaona riprendono *Ecatommiti*, II 1.

(con opera di selezione assai interessante, anche e soprattutto alla luce del moderno inquadramento dell'opera di Giraldi), la novella che qui interessa è quella "politica" del canto VI, che si pone in stretta continuità con l'asse di recupero ipotizzato per Tasso, cioè quello che sfrutta gli *Ecatommisti* come repertorio per le narrazioni sulla difficile vita di corte.

Il racconto di Giraldi narra, con il solito *focus* sugli illeciti della politica, gli stratagemmi inventati dal cortigiano Cleofilo per sfuggire alle insidie di Afrodizio:

Commento della brigata e introduzione alla novella [2-5]. Afrodizio, signore di Tebe e di Pelusio in Egitto, si innamora di Calotima, moglie di Cleofilo, al quale chiede di poter «godere» di lei [6-11]. Cleofilo nega, ma poi, dietro minaccia, finge di venire a più miti consigli e promette di lasciar decidere a Calotima [12-16]. Riportando ad Afrodizio la risposta negativa, gli propone un piano: egli dovrà prendere il suo posto, nottetempo, nel talamo e potrà così congiungersi con Calotima [17-20]. Di concerto con Calotima, aggiornano la moglie di Afrodizio del tentativo di adulterio e le chiedono di prendere parte al piano, sostituendosi a Calotima: la donna accetta [21-24]. Afrodizio giace con la propria moglie senza sospettare nulla, ma costei, in preda a gelosia per Calotima, svela l'inganno [25-29]. Afrodizio comanda a Cleofilo di portare una missiva a un castellano, ma Cleofilo, insospettito, la legge e vede che contiene un ordine di condanna: la scambia con una lettera in cui si impone di consegnargli la piazzaforte [30-36]. Afrodizio scopre l'inganno e assedia Cleofilo, invano [37-39]. Il re d'Egitto li pacifica [40-41].

Il racconto è fedelmente seguito da Stigliani, la cui ripresa è davvero notevolissima per profondità ed estensione, come si nota già un basilare confronto sinottico:

Roldano racconta al re Guarnesse la propria vicenda: Ferdinando di Spagna si è innamorato di sua moglie, Ardelia, richiedendogliela [76-79]. Sotto minaccia di morte, Roldano ha accettato di far giacere il re con la moglie una notte [80-82]. La regina, però, al corrente dei piani del re, minaccia a sua volta Roldano di morte se

«dato avesse agio all'adulterio rio»: Roldano idea uno scambio e ne mette a parte la regina [83-87]. Il re giace con la regina, ma si accorge dell'inganno: invia Roldano a un castello vicino come messaggero [88-91]. Roldano legge il messaggio, in cui è imposto di ucciderlo, e lo sostituisce con uno di proprio pugno in cui si comanda di cedergli la rocca [92-96,4]. Il re, venuto a sapere del raggiro, assedia la città, invano, finché un re vicino li pacifica [96,5-99].

La netta somiglianza trova poi conferma nella riscrittura puntuale di alcuni passaggi. La cosa davvero sorprendente è che Stigliani, nel tradurre in ottave il testo di Giraldi, adopera un metodo improntato a una sostanziale parsimonia di cui dà prova anche nei confronti della sua stessa scrittura, mantenendo lo stile prosastico nel passaggio da uno scartafaccio in prosa al testo in ottave⁵⁹. Come molte stanze del *Mondo Nuovo* sono una nuda trasposizione in versi della stesura preparatoria (un fenomeno che induce il poema ad assumere uno stile quasi di grado zero, povero di ornato), così, ad esempio, la stanza 86 del canto VI riporta seccamente quanto si leggeva nel par. 23 del testo di Giraldi⁶⁰:

Pur la parte aguzzando ond'uom discorre
 mi venne allor pensato un doppio gioco,
 da campar ambo i rischi e insieme tòrre
 alla regina il gelo ed al re il foco.
 Dissi che come avea promesso porre
 nel letto di mia sposa il re in mio loco,

⁵⁹ Vd. l'ottimo contributo di E. RUSSO, *Colombo in prosa e in versi. Note sul «Mondo nuovo» di Stigliani*, in *Epica e Oceano*, a cura di R. GIGLIUCCI, «Studi (e testi) italiani», XXXIV (2014), pp. 79-98.

⁶⁰ Cfr. il passo di Giraldi, *Ecatommiti*, IV 9, 23, pp. 782-83: «[...] e mostrarle la via, per la quale ella si rimanga contenta e sazio il suo marito e noi fuori di questo impaccio. E che ciò sarà, s'ella nelle mie stanze si vorrà ridurre e porsi nel mio letto in luogo tuo, come tu segretamente gliele porrai».

così ad un tempo, volend'ella, avrei
postovi in loco di mia sposa lei.

Allo stesso modo l'ottava seguente, la 87, recupera il dettaglio fondamentale del silenzio, mentre la 93 fa eco a IV 9, 34, con il piccolo cambiamento nel destino che attenderebbe il provvido marito (impiccagione in Giraldi, defenestrazione in Stigliani). Laddove poi Cleofilo «pigliata carta e inchiostro, scrisse una lettera d'altro tenore e col suggello istesso la chiuse», simulando la calligrafia del re, così che il castellano, «veduta la mano del signore, la quale avea ottimamente finta Cleofilo, [...] e ritrovando ch'ella diceva che subito, letta che l'avesse, desse la custodia della rocca a Cleofilo», anche Roldano, il protagonista della novelletta del *Mondo Nuovo*, fa altrettanto, e praticamente negli stessi termini⁶¹:

Presi un simile foglio e quello scrissi
falseggiando del re la mano vera,
e 'l suggello medesimo v'affissi,
ch'era nell'altro di scolpita cera.
Quel ch'in questa mia lettera io finsi e dissi,
tutto contrario a quell'altr'ordin'era,
che nel ricever d'essa il capitano
mi consegnasse la gran rocca in mano.

L'esito della vicenda è scontato: anche l'ingannato di Stigliani, Ferdinando d'Aragona, una volta scoperto l'inganno, assedia il castello (senza riuscire a espugnarlo, ragion per cui viene a patti con lo scaltro suddito), che Roldano ha prontamente rifornito di vettovaglia, proprio come Cleofilo⁶².

⁶¹ Cito rispettivamente da *Ecatommiti*, IV 9, 35-36, p. 785, e da TOMASO STIGLIANI, *Il Mondo Nuovo*, Roma, Mascardi, 1628, VI 95.

⁶² Un dettaglio minimo, che conferma la profondità della riscrittura. Cfr. *Mondo Nuovo*, VI 98,1-2 e 5-6 («Perché tra che 'l dificio era in buon sito | e d'esche agiato quanto d'uopo face, | [...] | ste' duo anni all'assedio

Oltre agli esiti testuali, importa notare che la riscrittura di Stigliani, prepotentemente incline ad accettare le lezioni degli *Ecatommiti*, stabilisce un preciso punto di contatto con il testo di partenza, sul tema della politica, ma riportando la struttura indeterminata della novella a un preciso contesto (di nuovo, come poi nel *Conquistato di Granata*, quello spagnolo), ennesima riprova della funzionalità degli *Ecatommiti* al discorso letterario seicentesco e della particolare fortuna dell'opera.

il campo unito / con lunga dimoranza e pertinace») ed *Ecatommiti*, IV 9, 39, p. 786 («Ma Cleofilo, che già avea condotte genti e vettovaglie a bastanza dentro alla rocca, lungo tempo valorosamente si difese»).

TANCREDI ARTICO

Abstract

L'epica degli «Ecatommiti». La fortuna di alcune novelle giraldiane tra la «Gerusalemme liberata» e il Seicento.

Partendo dalle recenti sistemazioni critiche sull'opera del Giraldis novellista, il presente articolo mira a compiere un primo scavo circa la fortuna degli *Ecatommiti* nell'epica del Cinque e Seicento. Primo tra gli autori in qualche misura interessati alle cento novelle è Tasso, che accoglie qualche suggestione morale e scenica nella *Gerusalemme liberata*, nei canti II, VIII e XX: gli *Ecatommiti* si dimostrano un più che discreto filtro per l'adattamento alla modernità letteraria di motivi classici. L'anamorfose di motivi epici e il gusto per il melodrammatico sono materia di interesse per gli autori del Seicento: da Francesco Bracciolini a Tomaso Stigliani, gli *Ecatommiti* si conquistano uno spazio rilevante nell'epica barocca.

The «Ecatommiti» Epic. The fortune of some of Giraldis short-novels between the «Gerusalemme liberata» and the 17th century.

Starting from the recent critical observations on the work of the novelist Giraldis, this article aims to provide a first research on the reception of the *Ecatommiti* in the epic of the 16th and 17th centuries. Tasso was the first author who was – to some extent – interested in these hundred short stories. He welcomes some moral and scenic suggestion in the *Gerusalemme liberata*, in cantos II, VIII and XX. The *Ecatommiti* prove to be a more than discreet filter for adapting to the literary modernity of classic themes. The anamorphosis of epic themes and the taste for melodramatic contents are a matter of interest for the authors of the seventeenth century: from Francesco Bracciolini to Tomaso Stigliani, the *Ecatommiti* gain a relevant space in the Baroque epic.

Articolo presentato in gennaio 2020. Pubblicato *on line* in ottobre 2020
© 2020 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 VI, 2020
DOI: 10.6092 / 2421-4191 / 2020.6.33-66

SANDRA CARAPEZZA

MILANO NEGLI *ECATOMMITI*

La dimensione spaziale nel novelliere di Giraldis ha sicuramente una buona importanza, in considerazione dell'espedito narrativo del viaggio su cui si articola la finzione del novellare. Anche la cosiddetta cornice pertanto impone, se non la rappresentazione, almeno la menzione di luoghi diversi, in cui i viaggiatori fanno tappa. Nonostante l'archetipo del viaggio sia alla base di uno dei filoni della narrazione in cornice a partire dal medioevo¹ e nonostante già nel *Decameron* vi siano le premesse per la legittimazione delle brigate itineranti, giacché i dieci giovani nel corso del soggiorno si spostano in sedi diverse, nella novellistica del Cinquecento i libri con una macrostoria che racchiude le narrazioni brevi prediligono l'ambientazione stanziale².

L'attenzione per lo spazio – evidente già nella cornice – trova conferma all'interno delle novelle di Giraldis. Il narratore indica sistematicamente il luogo in cui si svolge la vicenda che

¹ Fra i molti studi sull'argomento, segnalo soltanto, per un sintetico inquadramento, M. PICONE, *Tre tipi di cornice novellistica*, «Filologia e critica», XIII, 1 (1988), pp. 3-26.

² La narrazione avviene in un'unica sede nei novellieri di Grazzini, Parabosco, Straparola, Fortini, Sansovino, Forteguerri, Erizzo, Ascanio de' Mori, Scipione Bargagli, Borgogni, Costo. L'eccezione più notevole è costituita dal novelliere di Matteo Bandello, in cui comunque la varietà dei luoghi del racconto non corrisponde a spostamenti di una stessa brigata di narratori, ma alla peculiare forma di cornice scelta dall'autore: le singole lettere dedicatorie, in luogo della macrostoria.

sta per raccontare, sia pure con diversi gradi di precisione: dalla vastità del regno di Alessandro Magno al perimetro ristretto di un quartiere cittadino. Tanto nelle novelle quanto nella storia portante, però, alla definizione delle coordinate non corrisponde quasi mai l'interesse per la descrizione dello spazio. Si rispecchia in questo la tendenza distintiva della narrazione giraldiana negli *Ecatommiti* alla rimozione di ogni particolare che non abbia una immediata funzionalità narrativa. Non è un caso che quando si spende qualche parola in merito all'ambientazione si apprenda poi che lo scenario così definito è parte essenziale del racconto, la vicenda che vi si dipana non potrebbe svilupparsi se non in relazione alla specifica conformazione del luogo.

Valga a titolo d'esempio la novella V 2, ambientata a Costantinopoli³. Qui lo spazio assolve prima di tutto la funzione didascalico-morale che è sempre alla base dell'opera. La città offre infatti lo spunto al narratore per il topico *memento* sull'opportunità che i Cristiani volgano le spade contro il Turco usurpatore piuttosto che lacerarsi con lotte intestine (p. 830). Per questa riflessione è sufficiente il nome della capitale orientale e infatti a questo punto non c'è nessuno sviluppo descrittivo. La precisazione, che permette di visualizzare uno scorcio urbano preciso e esclusivo di queste coordinate geografiche, si colloca più avanti nel racconto, quando lo spazio gioca un ruolo importante nell'evoluzione narrativa: «Era la casa sua [della donna protagonista, Dorotea] appresso il lito di Costantinopoli e vi era una vietta coperta, per la quale si scolavano l'acque della casa nel canale, che è in mezzo Costantinopoli e Pera» (p. 837). La donna attraversa a nuoto il canale per raggiungere il marito imprigionato in una torre di

³ Le novelle di Giraldis sono lette nell'edizione GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, a cura di S. VILLARI, Roma, Salerno Editrice, 2012.

cui si è detto «oltre Constantinopoli, ch'era fondata in sul lito di Pera» (p. 836). Le precisazioni topografiche, come si vede, non sono accessorie, ma servono per spiegare la dinamica della vicenda⁴.

L'esempio offre un saggio di come Giraldi affronta la questione dello spazio nel novelliere: con puntualità nella definizione e essenzialità descrittiva. Costantinopoli immette al mondo orientale, dove sono ambientate alcune delle novelle con intreccio più complesso e talvolta con toni tragici. Il perimetro geografico del novelliere può essere circoscritto entro i confini definiti a nord dall'Ibernia (attuale Irlanda, novella III 1), a est dall'Imavo (oggi Hindu Kush, tra Afghanistan e Pakistan, VIII 4), a sud dalla Numidia (IX 10) e a ovest da Salamanca (che è detta in Portogallo, X 6). L'ampiezza della superficie così delimitata però non deve far pensare che la preferenza sia accordata allo spazio esotico. Le novelle ambientate all'interno della penisola sono circa i due terzi nel *corpus* delle centodieci narrazioni brevi (a cui si devono aggiungere almeno quattro novelle di contesto siciliano).

Mentre è relativamente semplice catalogare gli spazi della narrazione, non altrettanto può dirsi a proposito delle coordinate storiche, non sempre definite con precisione all'inizio delle novelle. Quest'avvertenza è necessaria perché la dimensione dello spazio si intreccia inevitabilmente con quella del tempo. Volendo dunque riflettere sulla geografia del novelliere è indispensabile associare allo spazio la specifica coordinata storica, per ricavare informazioni significative.

⁴ Analogamente, nella novella X 4 l'ambientazione a Corinto è essenziale ai fini narrativi, come emerge dalla lettura di Piéjus: M. F. PIÉJUS, *D'Alatiel à Sofronia en passant par quelques autres ou l'art de renouveler une tradition dans les «Ecatommiti» de Giraldi Cinzio*, in *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di G. MAZZACURATI e M. PLAISANCE, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 247-92.

La partenza del gruppo di nobiluomini e nobildonne da Roma alla volta di Marsiglia avviene in occasione del sacco: il mondo rappresentato nelle novelle, dunque, per scrupolo di verosimiglianza è confinato entro il termine *ante quem* del 1527. La finzione della cornice concorre anche a motivare, almeno parzialmente, il ruolo centrale rivestito dalla città di Roma, in quanto spazio condiviso dai novellatori. L'altro centro di gravità per i racconti giraldiani è naturalmente il ducato di Ferrara, che gli offre l'agio per sviluppare il motivo encomiastico a celebrazione della famiglia d'Este. Se è vero infatti che spesso nelle novelle i contorni temporali sono sfumati e si fatica a determinare il contesto politico-civile nonostante la menzione della città, in alcuni dei racconti ferraresi al contrario la premessa storica si espande oltre il limite strettamente necessario per la comprensione dei fatti. Si giunge persino a tratteggiare una storia della dinastia estense, da Nicolò II a Alfonso I (I 8) che viene ricordata quasi a ogni nuova novella che abbia come protagonista un membro del casato ferrarese (VI 1; 3 e 10: non a caso tre novelle nella giornata dedicata alla cortesia).

Le altre entità storico-geografiche della penisola sono comunque presenti nel novelliere, seppure con una frequenza minore rispetto a Ferrara e Roma. Lo scarto si riduce se, invece di considerare le singole città, si considerano le macroaree, talvolta approssimativamente coincidenti con gli stati regionali. In questo caso, le novelle ambientate nell'Italia meridionale (Napoli, Salerno, Capua, Gaeta ma anche Reggio Calabria) e quelle ambientate nella Marca e nello Stato pontificio, da Rimini ad Ascoli, si avvicinano, in entrambi i casi, per quantità alle vicende romane e ferraresi. Se si sommano questi quattro raggruppamenti (Stato pontificio, Marca anconetana, Italia meridionale, Ducato di Ferrara) si giunge a circa la metà del *corpus* novellistico degli *Ecatommisti*. Per integrare la mappa della penisola si possono aggiungere le quattro novelle di am-

bientazione toscana. Si ottiene in tal modo il quadro di un'Italia nettamente sbilanciata da Ferrara in giù. Al di sopra dello spartiacque della città ducale, si contano complessivamente soltanto una decina di novelle. Il dato stupisce maggiormente se si ricorda che gli *Ecatommiti* sono ultimati e stampati a Mondovì con dedica a Emanuele Filiberto di Savoia; nonostante siano dati alla luce nella stagione sabauda dello scrittore, affondano le radici nel contesto ferrarese, come è evidente dalla persistenza di memorie – sia pure indirette – collegate al Ducato e alle relazioni estensi (con Napoli per esempio). L'Italia nordoccidentale – quello spazio di feconda transizione con la cultura francese in cui si situa biograficamente il narratore di novelle più rilevante della prima metà del secolo, Matteo Bandello – non sollecita la fantasia dello scrittore. A ben vedere, raramente ci si sposta anche oltre il confine transalpino: solo due sono i casi di ambientazione francese (contro i quattro spagnoli, tre inglesi e tre in Europa settentrionale). La metà delle novelle che interessano il nord della penisola si concentra nell'area veneta (Venezia, Padova, Verona. Venezia inoltre è spesso città di arrivo dei personaggi in partenza – o in fuga – da Ferrara).

Gli *Ecatommiti* includono due novelle consecutive e affini ambientate a Milano (V 4 e V 5). Orbitano attorno alla Lombardia (nell'accezione attuale), in più, una storia che si svolge a Cremona (I 1) e due racconti che hanno come protagonista un bergamasco (Introduzione 8 e VII 2).

Entrambe le novelle milanesi si collocano nella quinta deca, dunque apportano esempi di fedeltà coniugale. Si articolano sull'espedito narrativo comune della fuga di un prigioniero per mezzo di uno scambio di persona, che coincide nella prima con il motivo R 152.3 della classificazione Thompson e Rotunda: *Wifes changes clothes with their imprisoned husbands when*

*allowed to visit them. Husbands escape*⁵. Il caso è particolarmente interessante perché intreccia molteplici precedenti letterari con uno spunto di cronaca. In letteratura l'aneddoto è tradizionalmente riferito alle spose dei Menii, che ingegnosamente salvano i loro mariti destinati all'esecuzione. I Menii sono soggetti a Sparta, che non governa dispoticamente su di loro; tuttavia essi diventano insofferenti dell'autorità lacedemone e per la loro insubordinazione sono trattenuti in carcere fino alla notte in cui si compirà l'esecuzione. Le mogli ottengono di visitarli in prigione, dove si scambiano gli abiti: gli uomini escono indisturbati nelle sembianze delle donne e infine scampano sia gli uni sia le altre. È un esempio di fedeltà e ingegno femminile. Si legge nelle *Storie* di Erodoto (IV 146), nei *Dicta* di Valerio Massimo (IV 6, ext. 3), in Plutarco (*Moralia*, *Le donne illustri* VIII, *Le Tirrene*) e in Procopio (*De bello persico* I 5-6), e infine nel *De mulieribus* di Boccaccio (XXXI, *De coniugibus Meniarum*). Anche Sebastiano Erizzo ne fa una novella, la XXXV, delle *Sei giornate*, stampate a Venezia nel 1567⁶.

⁵ Nella novella V 5 lo scambio di abiti non riguarda la moglie. Anch'essa è coinvolta in un travestimento, ma lascia il carcere insieme con il marito nelle stesse spoglie sotto cui vi è entrata; si riprende quindi il motivo R. 152.1: *Disguised wife helps husband escape from prison*. (S. THOMPSON, *Motif-Index of Folk Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958).

⁶ Non sembrano esserci documenti sufficienti per una attendibile datazione della stesura delle novelle di Erizzo. Renzo Bragantini ne ipotizza la collocazione in prossimità della data della stampa – avvenuta nel 1567 a Venezia presso Giovanni Varisco – in considerazione degli errori d'autore, imputabili forse alla fretta, e del silenzio dell'epistolario, poco compatibile con una lunga gestazione (R. BRAGANTINI, *Nota bibliografica*, in SEBASTIANO ERIZZO, *Le Sei giornate*, a cura di R. BRAGANTINI, Roma, Salerno Editrice, 1977, pp. XXXII-XXXVII: XXXII-XXXIII). La novella è a pp. 286-93.

A queste fonti va aggiunto un episodio di cronaca ferrarese⁷. Nel 1505 Giulio d'Este, fratellastro di Ippolito, avrebbe liberato il suo cappellano Rainaldo di Sassuolo, arrestato dal cardinale Ippolito, lasciando al suo posto il castellano, in spregio del fratellastro. L'incidente dell'arresto e della conseguente umiliazione di Ippolito da parte di Giulio si inserisce in un clima di tensioni interne alla famiglia estense, che ha ovviamente forti implicazioni politico-civili. Non si tratta cioè di un caso giudiziario di ordinaria amministrazione, ma di un arresto che coincide con una prova di forza del cardinale a cui Giulio risponde con un'analogha dimostrazione di non sottomissione. Giraldi può avere ricordato da questa vicenda lo stratagemma per l'uscita dal carcere, ma sarebbe azzardato ipotizzare che egli intendesse sollecitare il riconoscimento dell'episodio ferrarese. La prospettiva encomiastica con cui sempre si guarda agli Este impone di trasferire in un altro contesto la novella che risulterebbe infamante per il casato ducale. L'ambientazione milanese concorre dunque alla rimozione delle implicazioni negative, salvaguardando le potenzialità narrative dell'intreccio.

La novella è introdotta da una discussione tra i membri della brigata scaturita dalla storia precedente. Si è appena ascoltato l'esempio pietoso di una donna che si lascia morire piuttosto che tradire il marito, anche quando è proprio lui a pregarla di non servargli la fedeltà, se ciò comporta il rischio della sua vita. Livia, a cui tocca di raccontare, propone un caso che confermerà la determinazione delle mogli, pronte a sacrificare la vita per il marito.

Dopo questa premessa, l'*incipit* del racconto è proprio il nome della città, con una determinazione che la colloca al

⁷ Segnalato in nota da VILLARI, *Gli Ecatommiti*, p. 853. L'aneddoto si legge in L. CHIAPPINI, *Gli Estensi. Mille anni di storia*, Ferrara, Corbo, 2001, p. 238.

vertice della regione: «Milano, tra le città di Lombardia nobilissima» (p. 854). Diversamente da quanto capita in altre novelle, qui oltre alle coordinate spaziali, si danno anche quelle temporali. Subito dopo l'indicazione del luogo si legge infatti il riferimento cronologico: sotto il governatorato di Gian Giacomo Trivulzio, quindi nell'epoca della Milano francese. Trivulzio, fin da questa prima introduzione e poi ancora quando si torna a menzionarlo, è presentato in termini molto positivi: «uomo di molta prudenza, di magnifico animo e di molto valore e nella pace e nella guerra» (p. 854). È un giudizio che dall'altro lato della medaglia può suggerire la critica di colui che cadde per azione di Trivulzio, cioè Ludovico Sforza, il più illustre dei signori milanesi del Rinascimento. Il contesto letterario non autorizza l'ipotesi di specifiche intenzioni da parte dell'autore: la storia funge da cornice per l'aneddoto novellistico, sarebbe arbitrario assegnare a Giraldo un preciso giudizio in merito alla dinastia sforzesca, sulla base dell'encomoio di Trivulzio. Tanto più che all'altezza del novelliere quei fatti di Milano non sono più d'attualità, giacché risalgono a una cinquantina d'anni prima. Rimane comunque degna di nota l'assenza nel repertorio giraldiano di personaggi e vicende della storia sforzesca⁸.

Gian Giacomo Trivulzio è invece il nemico per eccellenza del signore di Milano; la storiografia coeva esprime su di lui giudizi controversi⁹: i milanesi non pare gli tributassero il

⁸ Le vicende dei membri della famiglia milanese sono un repertorio ricco per la tradizione narrativa, a partire dalla *Novella ducale* attribuita a Antonio Cornazzano (stampata nei *Proverbi*, Venezia, Zoppino, 1523). Nel XVI secolo storie di casa sforzesca si leggono naturalmente nei novellieri settentrionali: Bandello (Francesco Sforza è nominato nella novella I 6; Galeazzo Sforza è nelle novelle III 32 e 45, IV 13), Straparola (IX 3).

⁹ Il 26 maggio 1512 Marin Sanudo annota che la Signoria veneziana ha ricevuto notizia dell'intenzione di Trivulzio di volersi fare duca di Milano (*I Diarii di Marino Sanuto*, a cura di F. STEFANI, G. BERCHEZ e

plauso unanime di cui sembra godere nella novella degli *Ecatommitti*. Se è vero che i fatti storici riguardano solo marginalmente la novella, colpisce però che la menzione di Trivulzio non ha nessuna ragione immediatamente narrativa e ciò è anomalo all'interno del novelliere, salvo che per gli inserti encomiastici. Lo stile del racconto è in genere piuttosto essenziale: quando si incontra una precisazione di carattere descrittivo quasi sempre essa si riferisce a dettagli che hanno un ruolo importante nello svolgimento della vicenda. La stessa tendenza già individuata a proposito della rappresentazione dello spazio opera anche negli altri momenti della narrazione; per questa ragione la parentesi dedicata a Gian Giacomo Trivulzio pone qualche interrogativo intorno al significato da attri-

N. BAROZZI, Venezia, Visentini, 1886, vol. XIV, col. 252); lo stesso rivelano altre fonti a proposito di Cremona e di Pisa. Le sue esequie, celebrate nel gennaio 1519, furono comunque molto sontuose, con la presenza di tutti i principali esponenti della vita politica cittadina e con una consistente spesa pubblica; la solenne orazione funebre fu pronunciata da Antonio Telesio (*Antonii Thylessii Consentini Oratio quam habuit in funere illustrissimi Ioannis Iacobi Triuultii*, Milano, Agostino da Vimercate, 1519). Sulla figura di Gian Giacomo Trivulzio si segnalano i lavori di Marino Viganò. Lo studioso ha finora dato alle stampe le storiche biografie GIOVAN GIORGIO ALBRIONO - GIOVAN ANTONIO REBUCCO, *Vita del Magno Trivulzio dai Codici Trivulziani* 2076, 2077, 2134, 2136, Milano, Fondazione Trivulzio, 2013; ANONIMO DEL QUATTROCENTO, *Gian Giacomo Trivulzio. La vita giovanile 1442-1483 dal Codice Trivulziano* 2075, Milano, Fondazione Trivulzio, 2013; ARCANGELO MADRIGNANO, *Le imprese dell'illustrissimo Gian Giacomo Trivulzio il Magno dai Codici Trivulziani* 2076, 2079, 2124, Milano, Fondazione Trivulzio, 2014. Prima della moderna ripresa degli studi su Trivulzio, il testo classico di riferimento è la biografia C. ROSMINI, *Dell'istoria intorno alle militari imprese e alla vita di Gian-Jacopo Trivulzio*, Milano, Stella, 1815, che cita anche la novella di Giraldi come documento della fama del maresciallo (vol. I, p. 601, nota). Sul giudizio intorno a Trivulzio, oltre ai citati lavori di Viganò, si veda L. ARCANGELI, *Gian Giacomo Trivulzio marchese di Vigevano*, in *Vigevano e i territori circostanti alla fine del Medioevo*, a cura di G. CHITTOLINI, Milano, Unicopli, 1997, pp. 15-80.

buirle. Il nome del personaggio storico serve naturalmente ad ancorare nel tempo la vicenda, anche se, come si è detto, lo scrupolo di collocare cronologicamente le novelle non è avvertito con sistematica coerenza dai narratori giraldiani, a differenza di quanto capita invece per lo spazio.

Gian Giacomo Trivulzio non ha nessun ruolo nella novella che anzi ha origine dalla sua assenza: il fatto si svolge quando egli è sostituito nel ruolo di governatore di Milano da un uomo odioso e perciò invisibile ai cittadini. Il suo nome sembra quindi davvero pleonastico ai fini narrativi; se ha una ragione d'essere all'interno del novelliere, tale ragione concerne le funzioni encomiastiche. Gli incisi digressivi sono una rarità nelle novelle di Giraldo: la loro presenza può essere, in genere, rilevante dell'intenzione di esibire il rapporto tra l'opera letteraria e il mondo a cui essa si rivolge, sia nella direzione celebrativa sia in quella moralistica. Le novelle ambientate presso la corte estense offrono un esempio del primo tipo, entro cui forse va annoverato anche il caso di Trivulzio. Vero è che il legame tra Giraldo e il nobile milanese, morto quasi ottantenne nel 1518, non è evidente. L'autore sembra anche ignorare, o quanto meno curare poco, la correttezza storica giacché riferisce di temporanee sostituzioni di Trivulzio alla carica di governatore di Milano, durante le quali il ruolo sarebbe stato svolto da un magistrato indegno. Per la verità, fu Trivulzio a sostituire per due volte il governatore Odet de Foix, tra il maggio e il settembre del 1516 e fra giugno e dicembre 1517. La figura del governatore in odio ai milanesi, assetato di sangue e fazioso nell'esercitare la giustizia sembra attagliarsi a quella tramandata dalla storiografia per Odet de Foix conte di Lautrec¹⁰. Se il personaggio giraldiano della quarta e quinta

¹⁰ S. MESCHINI, *La seconda dominazione francese nel Ducato di Milano. La politica e gli uomini di Francesco I (1515-1521)*, Varzi, Guardamagna, 2014. Trivulzio avrebbe sostituito Odet mentre il francese era impegnato nella campagna contro Brescia e Verona, tra maggio 1516 e febbraio 1517; e

novella della quinta deca fosse da identificare veramente in lui, allora le notizie della reintegrazione di Trivulzio dopo l'*interim* del francese sarebbero storicamente prive di fondamento.

Nel sistema giradiano l'anonimo governatore è l'antagonista, non solo perché ha il ruolo di condannare il protagonista della novella, come peraltro la legge gli consente di fare, ma perché la sua modalità di gestione del caso civile è esplicitamente contrapposta a quella di Gian Giacomo Trivulzio e poi è smentita dal re a cui l'imputato fa appello. Non stupisce che Francesco I sia figura positiva, come anche in altre novelle di Giraldi. L'autorità francese non è posta in discussione e infatti è elogiato il milanese che di fatto tanto peso ebbe nel passaggio di Milano alla Francia, non fosse che per l'impresa di Marignano. In questa cornice, in cui il sistema di governo non è oggetto di critica, si riprende, con opportuna declinazione, il motivo diffuso del malcontento milanese. L'avversione dei cittadini non è contro il re, a cui anzi ci si rivolge per ottenere giustizia, ma contro il cattivo governatore. Fonti storiche e *topoi* letterari convergono nella definizione dell'antagonista in questi termini.

poi di nuovo dal 2 giugno 1517 perché Odet andava in Francia (ivi, pp. 77-81); Trivulzio non sembrava avesse piacere a ricoprire questo ufficio; la sostituzione sarebbe durata circa sei mesi; nel giudizio dell'ambasciatore mantovano a Milano, Raffaele Gusperto, Trivulzio avrebbe esercitato con moderazione il suo compito, attenendosi fin troppo scrupolosamente agli ordini di Lautrec. Su Trivulzio e sulle vicende di questi anni esistono anche i dispacci dell'oratore estense Giovanni da Fino, residente a Milano dal 1516 al 1522, che potrebbero essere stati disponibili a Giraldi. Va comunque ricordato che Giraldi non fa mai il nome del governatore dispotico, dunque non è certo che pensasse a un preciso personaggio storico; Lautrec, del resto, godeva di buona stima in Francia: su di lui B. DE CHANTERAC, *Odet de Foix, Vicomte de Lautrec*, «Revue des questions historiques», XC (1929), pp. 257-317 e XCI (1929), pp. 8-50.

Il protagonista è Giovanni Panigarola, di nobile famiglia¹¹. Non è necessario identificare storicamente il personaggio, ma conta che il suo nome sia verosimile. In altri casi (per esempio proprio nella novella precedente a questa e richiamata ancora prima dell'avvio della narrazione di questa storia) i nomi sono palesemente incredibili¹², coniatì per segnalare in modo fin troppo elementare la connotazione etica del personaggio: l'eroina Filotima antepone il proprio onore a tutto; al gentiluomo milanese invece non è assegnato un nome parlante, bensì uno che si adegua al contesto spazio-temporale. Il radicamento della storia entro la città di Milano risulta rafforzato da questo scrupolo di verosimiglianza onomastica, perseguito anche nel caso della moglie di Panigarola: Filippa Lampogiani, ovvero della famiglia dei Lampugnani, fra le più note della città.

Giovanni Panigarola è descritto come uomo rissoso, qualità condivisa con molti altri personaggi del novelliere, sparsi per tutto il continente. La violenza cittadina sembra un tema caro all'autore, entro il quale si inserisce anche la polemica

¹¹ Curiosamente si trova nei documenti sforzeschi un Giovanni Panigarola in una nota di Francesco Sforza datata 26 ottobre 1452, in favore del quale Francesco Sforza domanda al Consiglio segreto di non procedere all'allontanamento dalla casa paterna in ragione della sua condizione di povertà, per motivi di umanità e onestà: «Francesco Sforza vuole che i membri del Consiglio segreto, tenute presenti la povertà e la condizione del milanese Giovanni Panigarola, consentano, per motivi di umanità e di onestà, che il ricorrente non sia costretto ad abbandonare la propria casa» (LombardiaBeniCulturali, *La memoria degli Sforza*, Registro 10, 805, online, <http://www.lombardiabeniculturali.it/missive/documenti/>). Il cognome è comunque attestato tra le famiglie importanti della città: basti ricordare che casa Visconti-Panigarola era affrescata da Bramante.

¹² L. DI FRANCIA, *Novellistica*, Milano, Vallardi, 1925, vol. II, p. 86, nota come i nomi non sono pensati sulla base della coerenza storica e geografica, ad esempio segnala l'inverosimiglianza Mario e Silla, rivali nella Roma cinquecentesca (novella I 10).

contro i duelli, perseguita lungo tutta l'opera sia in modo diretto, con esplicite reprimende di questa prassi e della legislazione che ancora la rende possibile, sia con *exempla* narrativi che rivelano l'arbitrarietà della risoluzione delle contese attraverso questo costume. Qui la violenza non è neppure regolata entro lo "steccato", lo spazio deputato al confronto tra i contendenti, ma irrompe all'interno della vita civile, qualificandosi per questo in termini tanto più negativi. Panigarola dunque non è l'eroe positivo della vicenda, benché sia la vittima del cattivo esercizio di potere del governatore. È un personaggio con delle colpe, dalle quali però giunge a riscattarsi: impara la lezione dall'avventura che gli tocca vivere su di sé, mentre finora non era stato in grado di apprendere dai consigli con cui pure insistentemente la moglie lo aveva ammonito. L'insegnamento inculcato a parole non è efficace, mentre l'esempio concreto sortisce l'effetto di rimuovere dal vizio. È forse eccessivo leggere in questa conclusione una dichiarazione metaletteraria, volta ad affermare la potenza del genere novellistico, nel quale la narrazione assume la forma dell'azione, investendo il lettore non con prescrizioni teoriche ma con esempi credibili e realistici. Anche senza caricare d'eccessivo significato il modo in cui Giovanni si redime, va comunque rilevato che in questa novella c'è anche una conclusione pedagogica, un insegnamento finalmente acquisito.

La figura più positiva è quella femminile, della moglie di Giovanni, Filippa. I suoi discorsi sono modulati sul linguaggio più alto di certe pagine decameroniane. Il *Decameron* però può essere modello di lingua (almeno laddove ricorre il registro alto) e può consegnare a Giraldo il campione dell'eroina di parola e di ingegno, abile nel difendere con persuasive argomentazioni la propria causa e acuta nell'escogitare soluzioni anche in casi apparentemente disperati. Ma parola e intelletto delle donne giraldiane devono essere indirizzate a fini ben diversi rispetto a quelli a cui mirano le protagoniste delle novel-

le di Boccaccio. Nel suo primo discorso Filippa sembra prendere a prestito alcune movenze del linguaggio di Ghismonda, per argomentare la tesi opposta a quella sostenuta dalla figlia di Tancredi: la moglie rivendica il valore della nobiltà di sangue come assicurazione di virtù e onore. I discorsi diretti di Filippa nella novella hanno due interlocutori principali: il marito e la comunità delle donne milanesi; una sola e breve battuta è rivolta ai carcerieri, mentre anche quando è condotta a morte davanti alla folla la donna continua a rivolgersi al marito, come ideale destinatario delle sue ultime parole.

Nel primo discorso, con il quale tenta di rimuovere il marito dall'abitudine all'ira, è più evidente la logica argomentativa, perché esso si colloca prima del fatidico «avvenne che» da cui principiano gli avvenimenti. È un discorso pedagogico a tutti gli effetti, pronunciato in una condizione di calma, e la donna assolve il ruolo di educatrice nei confronti dell'uomo incline al vizio. Quando prende nuovamente parola Filippa è ritratta come preda della più grave afflizione, si percuote il petto e piange a dirotto, circondata dalle parenti, amiche e vicine. Le donne formano qui una sorta di coro che accoglie il lamento dell'infelice. Le parole pronunciate da Filippa infatti inizialmente non implicano un'effettiva interazione con l'interlocutore collettivo rappresentato dalle donne. Le concittadine si limitano a sostenere l'eroina; la loro presenza fino a questo punto si giustifica con il dar modo alla protagonista di formulare il suo patetico discorso, come su una scena tragica. Ma poco dopo questo coro trova una specifica funzione nello sviluppo narrativo, poiché è incaricato da Filippa di contribuire in maniera risolutiva alla liberazione del marito. Il personaggio corale che sembrerebbe relegato al ruolo di accompagnamento della protagonista è invece promosso al rango di esecutore essenziale dell'azione. Analoga importanza assume la comunità cittadina nell'epilogo della vicenda.

Se è indubbia la statura della protagonista femminile della novella e esibito è il suo valore paradigmatico, come *exemplum* di amore coniugale, va osservato comunque che il lieto fine, ovvero la salvezza di Giovanni Panigarola, è possibile solo grazie all'intervento corale dei cittadini: dapprima agisce la componente femminile, che si fa mediatrice di secondo grado della richiesta di Filippa al governatore, ottenendo che i mariti impetrino per lei il permesso di un'ultima visita al marito; poi il coro si allarga progressivamente dalle parenti, amiche e vicine ai loro mariti e infine al «popolo» milanese.

Con il coinvolgimento dei cittadini Giraldis recupera la dimensione civile della novella, presente in varie forme nelle precedenti versioni di questo intreccio, che altrimenti sarebbe stata annullata. L'aneddoto, tradizionalmente riferito alle donne dei Menii (in Erodoto, Valerio Massimo e Boccaccio), è una storia di conflitto tra due popoli, uno dominatore – gli Spartani – e uno dominato – i Menii. Non si distingue un'eroina, giacché l'impresa coinvolge tutte le spose e, di riflesso, tutti gli uomini Menii, accomunati dall'atteggiamento anti-spartano. Significativamente l'assunzione entro il libro di novelle comporta, nella percezione giraldiana, la riduzione dei personaggi a una coppia protagonista, rispetto all'indifferenziata collettività della trattazione storica e della silloge di *exempla*. Nonostante le premesse moralistiche inalberate fin dalla sede proemiale nel libro di novelle postconciliare, il genere comporta di necessità la prevalenza della componente narrativa e la narrazione, quando è contenuta nella misura breve, risulta più efficace se fa perno su individualità facilmente riconoscibili. I personaggi possono essere figure piatte, cristallizzate nella virtù o nel vizio di cui sono campioni, ma devono essere distinguibili, sia pure solo per il loro nome parlante oppure per la professione o la provenienza. Lo stesso Boccaccio narra delle donne dei Menii nel trattato, mentre nelle novelle si premura di assegnare un'identità precisa ai perso-

naggi (al punto che fa storia l'anonimato del figlio di Filippo Balducci nell'introduzione alla quarta giornata).

Il restringimento da storia di una città a affare privato tra moglie e marito è però compensato dall'intervento attivo delle donne milanesi, dei loro mariti e infine di tutto il popolo urbano. La storia riferita da Erodoto e ripresa molto fedelmente da Boccaccio (con la mediazione di Valerio Massimo), benché riguardi un rapporto politico di sudditanza e conseguente ribellione e si concluda con la buona sorte dei sediziosi, non conduce affatto all'approvazione del moto di ribellione. In Erodoto in effetti non si tratta neppure di una congiura antispartana ma di un atteggiamento di superbia; in Boccaccio si insiste sull'ingratitude dei Menii, che Sparta aveva risparmiato dalla meritata punizione. Le donne che ingegnosamente salvano i mariti sono promosse a modello per il loro amore coniugale ma non sono investite di meriti civili; insomma il modello di Lucrezia, campionessa di libertà oltre che di onestà, qui non agisce e la legittimità della prigionia degli uomini non è posta in dubbio.

Nella versione di Plutarco¹³, che riguarda i Tirreni, c'è un risvolto politico-civile più complesso dal momento che si risale all'origine ateniese delle donne della città. I Tirreni dopo essere stati banditi dagli Ateniesi avrebbero offerto importanti rinforzi militari agli Spartani, ottenendo in cambio accoglienza e spose spartane. Qui si inserisce il motivo comune alle altre fonti, cioè l'imprigionamento dei mariti sospettati di tramare una rivolta e l'espedito salvifico delle donne. Il racconto di Plutarco prosegue fino a riferire della fondazione di una colonia a Creta da parte di un gruppo di questi Tirreni, ai quali gli Spartani hanno restituito le donne e la libertà a condizione della loro partenza. Si conclude quindi con l'epifone-

¹³ Le *Opere morali* (*Plutarchi opuscola LXXXXII*) di Plutarco sono stampate in greco da Aldo Manuzio a Venezia nel 1509.

ma che assegna l'origine della città di Litto agli Ateniesi per parte di madre e agli Spartani per parte di padre. Il racconto mira più a ricostruire le dinamiche coloniali che a esaltare la virtù delle donne, su cui non ci si sofferma molto, benché la narrazione si innesti nel capitolo riservato alle donne illustri.

Valerio Massimo, che conosce nel XVI secolo molteplici edizioni¹⁴, inserisce la storia dei Menii nella sezione riservata all'amore coniugale, in piena coincidenza dunque con il tema della quinta deca di Giraldi. È l'unico caso esemplare di questo capitolo che non ha come protagonisti un marito e una moglie specificamente individuati. Lo scrittore di novelle avrebbe potuto trovare nelle pagine di Valerio Massimo vicende di più immediata traduzione entro la forma novellistica, innanzi tutto perché già circoscritte a una coppia di personaggi; può valere come esempio l'amore di Artemisia per il marito Mausolo, che offre anche la nota orrida della pozione mortifera ottenuta dalle ossa del marito defunto. Giraldi invece sceglie l'aneddoto memorabile delle donne, il solo che non abbia un protagonista definito con un nome. Ciò gli impone di modificare il materiale tradito, ma comporta anche un senso corale a cui l'autore sembra non volere rinunciare.

Alla filiera Erodoto - Valerio Massimo - Plutarco - Boccaccio si affianca un altro percorso lungo cui scorre il medesimo intreccio, con la perdita del valore di esemplarità femminile. È il *De bello persico* di Procopio, tradotto in latino da Raffaele Volterrano nel 1509 (Roma, Iacopo Mazzocchio)¹⁵ e, per questo aneddoto, ripreso fedelmente da Johann Gast nel secondo tomo dei *Convivales Sermones* (Basilea, 1548). In questa versione si mantiene l'espedito del travestimento negli abiti della moglie per eludere la sorveglianza e fuggire

¹⁴ Sia sufficiente un dato grezzo: *Edit 16* annovera settantadue titoli stampati in Italia nel Cinquecento sotto il nome di Valerio Massimo.

¹⁵ In quest'edizione l'aneddoto della liberazione dal carcere si trova alle pagine ottava e nona del primo libro, con il titolo a margine *Arsavis exitus*.

dal carcere e rimane anche l'implicazione politica dell'imprigionamento.

Cabade è re dei Persiani, arrestato e tenuto nel carcere di Lete dai suoi stessi sudditi per aver promulgato una legge odiosa: la messa in comune di tutte le donne. Curiosamente dunque il motivo narrativo che finora si è visto proposto come modello di fedeltà muliebre ora è piegato a raccontare la liberazione di chi era punito per una legge che avrebbe del tutto invalidato l'idea di fedeltà coniugale. In effetti Cabade non sembra legato al costume monogamo nemmeno quando si tratta della sua propria moglie: la donna che si sostituisce al marito prigioniero è qui la moglie che egli stesso induce a prostituirsi al carceriere per guadagnare una sorveglianza meno rigorosa. Il dispositivo narrativo può valere dunque tanto a educare all'amore coniugale (come accade esplicitamente nelle storie esaminate finora e in Giraldi) quanto a costruire una storia in cui l'amore non ha parte alcuna e anzi è posta in luce una morale sessuale eterodossa da parte del marito. Vero è che il matrimonio qui non resiste al forzato tradimento (della donna con il carceriere), dal momento che non si racconta che cosa capiti alla moglie. La sua sorte rimane ignota perché i Persiani occultano nel segreto gli affari che li riguardano; Cabade, in ogni caso, trae profitto dall'opportuna uscita di scena della moglie, che gli permette di sposare la figlia del re presso cui trova rifugio e così di ottenere dal suocero armi e uomini per tornare in Persia e riprendersi il regno¹⁶.

Nel racconto cronologicamente più vicino a Giraldi, incluso nelle *Sei giornate* di Sebastiano Erizzo, l'esaltazione dell'amore coniugale occupa una parte consistente, premessa alla novella vera e propria. Come nella storia di Procopio, anche qui è questione di una coppia specifica, non delle donne di un'intera città, protagoniste invece delle altre declinazioni del

¹⁶ Quest'epilogo non si legge in Gast.

motivo. Non è però un affare strettamente privato dal momento che le ragioni per cui il marito si trova in carcere anche questa volta sono di ordine politico-civile. Timocare ha ordito una congiura contro l'odioso tiranno di Sicione¹⁷, Nicocle, coinvolgendo un compagno che in ultimo muta proposito. A seguito della delazione del complice traditore Timocare è trattenuto in prigione in attesa della decapitazione, che potrà essere compiuta soltanto durante la notte, in ottemperanza a un costume locale. La moglie Arsinoe scarta l'idea di impetrare pietà dal superbo tiranno per puntare invece alla compassione delle guardie, che infatti ottiene. Qui si innesta il motivo noto dello scambio di abiti tra moglie e marito per la liberazione di lui a cui fa seguito la scoperta da parte delle guardie e l'arresto della donna. Rispetto alla novella di Giraldi si esclude la mediazione della comunità civile, benché inizialmente si fosse data notizia dell'ostilità del popolo nei confronti del signore. La donna pronuncia l'unico discorso diretto della novella, rivolto a Nicocle: è una pietosa orazione che fa leva sull'amore come motore dell'azione di lei. La forza delle sue parole è tale che riesce a piegare il crudele tiranno. La conclusione della novella sancisce in forma arguta l'eccezionalità del personaggio, definendo Arsinoe degna di essere marito piuttosto che moglie di Timocare. È il supremo riconoscimento del coraggio e dell'intraprendenza della donna. Come si intuisce l'impronta didascalica è marcata anche in questa versione, come prevedibile in un'opera affine agli *Ecatommiti* per genere

¹⁷ A Sicione è ambientata la novella v 9 degli *Ecatommiti*, un altro esempio di fedeltà coniugale: «Pognira cerca di indurre Parteneo ad amarla disonestamente. Egli dice che non vuol rompere la fede a Nicira, sua moglie. Pognira si sforza di fargli vedere che la moglie a lui mancherà di fede, ma vede il marito, con quanti inganni le ha saputo fare Pognira, la moglie fedelissima, e Pognira, che cercava di indurre Nicira a mala vita, veduta l'onestà della giovane, col suo esempio, di disonesta ch'ella era, si riduce a vivere onestamente», p. 905.

e pubblicata negli stessi anni. La virtù femminile trova spazio di applicazione all'interno del legame matrimoniale, al punto che si può affermare che virtù femminile e virtù coniugale qui coincidano.

La peculiarità del racconto giraldiano sembra poggiare più sul quadro entro cui la donna agisce che sul personaggio, che poco si distingue dall'omologa Arsinoe. Innanzi tutto, come si è mostrato, la presenza stessa di un dettagliato contorno all'azione non può mai essere accessoria nel sistema degli *Ecatommiti*. Quindi se la città è rappresentata essa deve avere un ruolo importante nella storia: e infatti le sono assegnate almeno due funzioni rilevanti. In primo luogo, non può essere senza significato che l'arresto di Giovanni Panigarola sia provocato da un episodio di violenza all'interno della città. Giovanni non è né il tirannicida (come aspira ad essere Timocare) né l'ingrato sovversivo (come i Menii), ma un uomo incline alla rissa, assai credibile nella Milano rinascimentale. Non sono però gli scrupoli di verosimiglianza a condizionare il tipo di reato, piuttosto, nel quadro complessivo del libro di Giraldi, si ha l'impressione che l'urgenza di biasimare le violenze cittadine agisca fortemente sulle scelte narrative. Sono noti i vertici di efferatezza che possono raggiungere le narrazioni di Giraldi, ma le novelle più violente degli *Ecatommiti* hanno ambientazione orientale. Qui invece l'obiettivo non è la rappresentazione esasperata della violenza, bensì la considerazione della sua pervasività ordinaria nella società civile. Per questo motivo la vicenda non può essere rimossa in un oriente lontano, ma risulta più efficace se inquadrata nello spazio di una città italiana non troppo distante nel tempo, come la Milano dei primi del Cinquecento. Si dà quindi perfetta corrispondenza tra intenti didattici e scelta del cronotopo e la città serve a mettere in scena la violenza quotidiana per mostrarne la portata nefasta.

In secondo luogo, la città partecipa alla storia raccontata in termini positivi, dato che la liberazione dei due sposi e poi il ripristino di un governo equilibrato in città si devono all'intervento collettivo. La vicenda privata di Giovanni e Filippa dunque non solo si colloca entro il più ampio quadro delle frequenti violenze cittadine, ma si apre a includere la comunità milanese, che sola può condurre l'azione verso il lieto fine. La dimensione corale che è all'origine della filiera narrativa del motivo con il caso delle donne dei Menii esercita forse un'eco nel finale della novella di Giraldi. Il coinvolgimento dei cittadini inoltre ha l'effetto di ripartire ordinatamente la sfera d'azione, con un significato etico-civile. In questa novella, la virtù della donna si esercita nello spazio coniugale, quando si esce dai confini della relazione matrimoniale i risolutori sono altri: i cittadini di Milano appunto, soggetto adeguato a un'azione di tipo politico.

La novella V 5 ripropone immutata la situazione narrativa della precedente; neppure l'ambientazione cambia. La voce narrante è di Sempronio. L'attacco ricalca una modalità consueta di raccordo tra le novelle nelle opere con cornice: la storia precedente ha portato alla mente del narratore designato la nuova vicenda che egli si appresta a raccontare. È un procedimento che Giraldi applica con una certa frequenza, ma qui colpisce la marcata sovrapposibilità tra i due episodi. L'analogia è innanzi tutto nel contesto, secondo la premessa di Sempronio: «nella medesima città e sotto il governo di quel medesimo uomo» (p. 863). L'avvenimento è definito «simile» (p. 863): una moglie milanese libera il marito dal carcere – dove era rinchiuso a causa della sanguinaria giustizia esercitata dal dispotico governatore – con lo stratagemma ormai noto del travestimento che inganna il carceriere. Tutto comincia, come per Giovanni Panigarola, con una lite che degenera. Le differenze, in questa sequenza iniziale, sono comunque significative: se è vero che da subito sono delineate le coordinate

spazio-temporali, è altrettanto evidente l'intenzione esemplare dell'aneddoto, che ne implica una perfetta trasponibilità al tempo della brigata (e quindi del lettore). Sempronio non si perita di ignorare gli anni tanto densi di mutamenti che separano il momento della narrazione da quello della storia e considera: «a' nostri tempi» l'accusa di essere bugiardo è lesiva dell'onore soprattutto se rivolta a un nobiluomo. La novità rispetto alla novella precedente non è accessoria come potrebbe apparire.

La precisa dimensione storico-geografica che contrassegna il caso di Giovanni Panigarola qui si trasforma nella consueta annotazione premessa al racconto ma svuotata di importanza. Non conta più che la vicenda si svolga nella Milano francese, a dispetto delle parole iniziali; l'urgenza dei problemi e dei valori del presente incalza e ben presto si fa scoperta. Non è un caso che l'innescò della serie di eventi sia il motivo dell'onore, che conduce con sé di necessità la questione della nobiltà. Il protagonista della novella precedente viene a parole e infine uccide un uomo del governatore francese: non si può certo pensare a una lettura politica dell'evento, che veda il milanese come fiero eroe romantico opposto allo straniero invasore. Il governo francese non è mai posto in discussione e non si affaccia la questione del contrasto tra due popoli. Una simile prospettiva, del resto, non è nemmeno nell'originario caso delle donne dei Menii, come si è visto. Giovanni Panigarola è provocato e poi avversato dal governatore ingiusto: la colpa è nella persona che esercita quel ruolo, mentre appunto Trivulzio, negli stessi panni di governatore per conto del re di Francia, garantisce alla città un invidiabile lieto vivere. La lite si scatena per l'incrocio di tre fattori: l'indole iraconda di Panigarola, la superbia dell'uomo del governatore (che, per la verità, rimane implicita: non si spendono parole su di lui) e la precisa contingenza storica in cui i due personaggi entrano in contatto, ovvero la reggenza del superbo sostituto di Gian

Giacomo Trivulzio, che pone uno dei due litiganti in posizione di forza e conduce alla celere vendetta da parte del protettore dell'agredito, mascherata come esercizio di giustizia. Al di fuori di questo contesto, della Milano retta da quel governatore, l'episodio così com'è non potrebbe esistere.

I due anonimi litiganti della novella 5 sono immediatamente contrapposti dal divario sociale che li separa: l'uno, il protagonista, è un giovane milanese ben nato, seppure non tra i più nobili della città, l'altro è un povero, che pecca di superbia. È dunque questione di onore e infatti la reazione del gentiluomo all'offesa del plebeo è uno schiaffo, gesto platealmente offensivo, dichiarazione di sfida nel codice cavalleresco. Il dramma nasce dalla incomunicabilità tra i due contendenti, giacché il non nobile non accede al linguaggio dell'onore con cui si esprimono il giovane gentiluomo e suo padre. La viltà, che è proprio l'antitesi della nobiltà, caratterizza anche i «bracchi del manigoldo», le forze dell'ordine. Gli antagonisti in questa novella sono connotati dalla impermeabilità al linguaggio della giustizia e dell'onore, che distingue invece i protagonisti positivi. L'osservazione è rilevante perché in questo sistema chiaramente polarizzato, che pone dalla parte dei milanesi onore e nobiltà, si inserisce lo stratagemma per la liberazione dal carcere imperniato su due motivi di plateale comicità nella tradizione letteraria: il travestimento e la minorità psichica. La declinazione dell'espedito è qui degradata in senso comico rispetto alla novella precedente, giacché coinvolge la figura del matto, le cui azioni provocano il riso per lo scarto dalla logica usuale. Il contrasto fra i depositari dell'onore e i vili che la sorte ha posto in posizione di vantaggio è risolto con una soluzione che nasce dall'ingegno e che nulla ha da spartire con il concetto di onore, anzi inclina verso il riso.

Come nella novella di Panigarola anche questa volta il caso privato si estende a coinvolgere la città, ma l'intervento corale qui è inefficace. I dottori di Milano dimostrano al governatore

che in forza dei principi di diritto l'imputato deve essere assolto, perché la legge gli permette di intervenire in difesa del proprio figlio. Il governatore però è sordo agli argomenti dei dottori e anzi in risposta a questi si accanisce ulteriormente contro la sua vittima.

Il riconoscimento del rapporto di derivazione che lega il caso presente a quello di Panigarola è dichiarato dalla donna protagonista, per due volte: dapprima con la menzione del protagonista maschile, poi con il ricordo di Filippa, a cui è assegnato dalla moglie un valore di modello. Il raddoppiamento ravvicinato del motivo topico nelle due novelle permette l'innesto di una variazione che conferisce alla versione giraladiana una esclusiva nota di realismo, impossibile – in questi termini – in tutti i precedenti. Il richiamo alla storia di Panigarola e Filippa non è assegnato solo alla voce narrante, ma avviene per bocca della moglie e lo stesso personaggio avverte il rischio che le guardie siano ora più sospettose, proprio perché allertate dal precedente. Mentre sfuma il radicamento nel contesto storico a vantaggio del valore esemplare del caso narrato, si va in direzione della maggiore attendibilità con questo dettaglio. Facendo esplicitare al personaggio la consapevolezza del precedente si anticipano le possibili critiche all'improbabilità della reduplicazione dell'evento; inoltre si dichiara in questo modo la novità della seconda versione rispetto alla prima, poiché la donna avverte che la nuova strategia dovrà essere diversa da quella del modello, da cui pure essa prende spunto. La più evidente differenza riguarda il ruolo della donna, qui destituito dei meriti di stratega. Il piano è ordito dal figlio, che ne mette a conoscenza il padre per il tramite di lettere in codice, intese solo da destinatario e mittente. L'uomo dovrà convincere i carcerieri a concedergli di confessarsi prima dell'esecuzione della condanna (cioè il taglio delle mani), dal momento che è concreto il rischio che non sopravviva. Ottenuto il permesso alla visita, sarà possibile entrare in car-

cere con le vesti dei religiosi e dunque effettuare lo scambio di persona che è alla base della vicenda. Il finto religioso che rimarrà in prigione al posto del condannato non è la moglie, ma un muto minorato, al quale il figlio fa indossare l'abito fratesco.

La moglie si incarica di mettere in atto l'idea del figlio, dopo averlo persuaso con un discorso dal quale emerge un ritratto muliebre degno di nota. Parlando di sé, per promuovere la propria candidatura al travestimento nei panni del frate, la donna si descrive come vecchia, con lineamenti maschili e voce piena, da uomo. Sono pochi tratti, funzionali alla causa narrativa, ma nella globale asciuttezza descrittiva del libro acquistano maggior rilievo. La donna è la *vetula* del genere comico; non è la madre solenne, ma al profilo esteriore non fa riscontro la topica malignità della vecchia laida; il suo agire è scandito dalla preghiera: si mette in strada pregando, prega quando il carceriere chiede al governatore l'autorizzazione alla visita e poi rende grazie a Dio una volta rientrata a casa con il marito.

L'epilogo sancisce la ricostituzione dell'ordine in città, dal momento che il re di Francia, appreso il caso, ristabilisce Trivulzio al governo di Milano al posto del rancoroso governatore. Si torna, con questa chiusa, al contesto storico, così da ribadire l'esatta collocazione di quello che poteva essere un caso esemplare di anonimi protagonisti, facilmente esportabile in epoche e luoghi differenti.

Le due novelle milanesi degli *Ecatommiti* costituiscono dunque un insolito dittico all'interno del novelliere, sebbene il novelliere sia sicuramente assai vario e molteplici siano le modalità di concatenazione tra i racconti. Questi due racconti si collocano quasi alla metà del *corpus* novellistico: il secondo anzi condivide con V 6 la perfetta posizione centrale. A bene vedere, anche la novella successiva riprende alcuni dei motivi comuni alle due storie di ambientazione milanese: anche in questo caso c'è un marito in carcere, vittima di chi esercita il

potere; all'approssimarsi dell'esecuzione il condannato chiede un'ultima visita della moglie: come nella novella di Giovanni Panigarola; ovviamente anche questa donna è elevata a modello di fedeltà, giusta il tema della deca. Un'altra affinità riguarda l'epoca, mentre diverso è lo spazio, giacché i fatti si svolgono nella Ferrara di Alfonso I. Manca il motivo del travestimento, ma l'epilogo è il medesimo: il ristabilimento dell'ordine con l'appello da parte delle vittime a un potere di grado superiore, contro i soprusi del governatore locale. All'interno della deca, e dunque degli *exempla* di fedeltà muliebri, solo queste tre novelle (4, 5 e 6: ravvicinate e in posizione centrale) hanno ambientazione stanziale all'interno della penisola. Due racconti (7 e 8) sviluppano il motivo della peripezia, a partire da una città italiana: Ravenna al momento della battaglia e Napoli. I comportamenti più radicali, nel bene e nel male, trovano lo scenario favorito in un mondo esotico: ad Antiochietta è forse il più terribile dei malvagi giralduani, il disumano Riccio (V 10); a Sicione e a Costantinopoli sono due mogli promosse al rango di sante, in due novelle che hanno un taglio agiografico: la fedelissima Nicira converte alla virtù una meretrice che tentava di corromperla (V 9), Filotima è martire della propria devozione coniugale (V 3). L'ambientazione all'interno dello spazio urbano della penisola, in un'epoca non troppo lontana, conferisce verosimiglianza agli intrecci e, di conseguenza, rafforza il valore paradigmatico delle protagoniste, che hanno i contorni credibili di donne fiere e anche pragmatiche.

A meno di individuare fonti più dirette nelle cronache locali, è da pensare che Giraldu abbia ricavato l'espedito dello scambio di abiti tra il marito prigioniero e l'ingegnosa moglie dalla tradizione classica, magari per il tramite medievale bocciacciano. Se è così, l'addomesticazione dell'intreccio colpisce particolarmente se si guarda al complesso della deca quinta: l'autore sceglie di riservare la parte centrale dell'unità narrativa

a casi vicini, anziché riprodurre il contesto d'origine del racconto, che avrebbe ricondotto a quel mondo mediterraneo rappresentato almeno dalle tre novelle di apertura e dalle due di chiusura (oltre che toccato dalle peripezie dei personaggi della settima e dell'ottava novella). Milano, in questa deca, condivide con Ferrara lo *status* di spazio del presente, entro il quale mostrare comportamenti abbastanza eccezionali da costituire un caso degno di interesse, ma non portati al parossismo. Inoltre, la dimensione urbana consente di rappresentare la comunità civile, che soprattutto nella prima novella milanese assurge a un ruolo narrativo fondamentale. Le vicende private si intrecciano con le sorti pubbliche, non solo per gli amori e gli odi dei re, come è nelle novelle più propriamente tragiche (in questa deca per esempio nella prima e nell'ultima), ma anche per l'intervento di una collettività che, a partire dal caso di cui è testimone, richiede di essere governata con giustizia.

Milano compare pochissimo nel novelliere, ma le due novelle che mettono in scena i milanesi compensano l'apparente marginalità con un ritratto che ha i suoi vertici non tanto nelle due ingegnose protagoniste (eredi troppo dirette della tradizione), quanto nell'encomio spassionato di Trivulzio e – soprattutto – nella figura corale della comunità cittadina, genuinamente animata dall'anelito alla giustizia: le donne pietose, i mariti solidali e poi l'intera città che fa appello al re nella prima novella, i dottori di legge che perorano la causa del padre nella seconda sono personalità collettive che non possono essere investite dello stesso valore esemplare dei protagonisti perché non hanno il loro stesso rilievo, ma sono rappresentanti positivi di un'azione civile tesa al buon vivere della città e contenuta entro l'ordine del buon principato.

SANDRA CARAPEZZA

Abstract

Milano negli «Ecatommiti».

Il perimetro geografico entro cui sono ambientate le novelle degli *Ecatommiti* è molto esteso, eppure circa i due terzi dei racconti hanno per cornice la penisola italiana. Due novelle consecutive e affini narrano vicende che si svolgono a Milano agli inizi del Cinquecento, all'epoca di Gian Giacomo Trivulzio (v 4 e 5). Sono esempi di fedeltà coniugale articolati sull'espedito narrativo comune della fuga di un prigioniero per mezzo di uno scambio di persona. Il saggio analizza le fonti di questo motivo e le pone in confronto con la versione di Giraldi, per mostrare le caratteristiche e i significati implicati nella rappresentazione di Milano all'interno del novelliere.

Milan in the «Ecatommiti».

The geographic setting of the *Ecatommiti* outlines a very wide perimeter. Nevertheless, about two thirds of the tales are set in the Italian peninsula. Two consecutive and related tales narrate events taking place in Milan at the beginning of the Sixteenth Century, at the time of Gian Giacomo Trivulzio (v 4 and 5). They are examples of marital fidelity based on the common narrative means of the escape of a prisoner changing clothes with a helper. The essay analyzes the sources of that theme and compares them with Giraldi's tales. Its aim is to show the characteristics and meanings of Milan's representation within the book.

Articolo presentato in gennaio 2020. Pubblicato *on line* in ottobre 2020
© 2020 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 VI, 2020
DOI: 10.6092 / 2421-4191 / 2020.6.67-94

SANDRA CLERC

TRADIZIONE, SPERIMENTALISMO, INNOVAZIONE.
PER L'EDIZIONE DELLE OPERE TEATRALI DI LUIGI GROTO¹

Luigi Groto (Adria, 1541 – Venezia, 1585) è sicuramente da annoverare tra gli scrittori del Cinquecento che godettero ampia fama in vita e negli anni successivi alla morte, ma la cui popolarità declinò fino ad anni molto recenti. La sua notorietà quale poeta, oratore e uomo di teatro, in vita e nel secolo successivo alla morte, travalica i confini regionali e nazionali: basti ricordare che, per il drammaturgo inglese Ben Jonson, autore della commedia *Volpone* (1606), Groto è famoso quanto Petrarca, Tasso, Dante, Guarini, Ariosto, Aretino². Un suo

¹ Il presente contributo dà notizia di un progetto di ricerca avviato nell'aprile 2019 all'Università di Friburgo (Svizzera), con il sostegno del Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientifica, che si propone di pubblicare e commentare l'integralità della produzione teatrale grotiana giunta a noi. Al progetto da me diretto collaborano Marta Fumi ed Edoardo Simonato, autori dei due contributi stampati in questo stesso fascicolo: pp. 111-40 e 141-80.

² BEN JONSON, *Volpone, or the Foxe*, in ID., *The works of Benjamin Jonson*, Imprinted at London by Will Stansby, 1616 (atto III, scena IV, vv. 76-81, p. 483; è Lady Would-Bee, la petulante moglie del cavaliere, che parla con il *magnifico* Volpone, di origine italiana: «LAD. Which o' your Poets? Petrarch? or Tasso? or Dante? | Guerrini? Ariosto? Aretine? | Cieco di Hadria? I have read them all»). Sulla questione si veda già G. GROTO, *La vita di Luigi Groto Cieco d'Adria*, Rovigo, Jacopo Miazzi, 1777, pp. 60-62; poi A. DURANTI, *Sulle «Rime» di Luigi Groto*, «Filologia e critica», II (1977),

ritratto, attribuito a Tintoretto o alla sua bottega e conservato oggi nel municipio di Adria, fu eseguito probabilmente in vista della stampa degli *opera omnia*³. Spirito inquieto, accusato di possedere libri proibiti e per questo inquisito⁴, fu membro di numerose accademie, avvocato, poeta, oratore, maestro di scuola e ingegnere idraulico, scrittore di teatro, attore e regista, in una moltiplicazione delle abilità tecniche e letterarie che caratterizza molti autori del suo tempo, ma che spicca comunque per la sua eccezionalità⁵.

pp. 337-88; F. DECROISSETTE, «*Pleurex mes yeux!*» *Le tragique autoréférentiel de Luigi Groto, l'Aveugle d'Adria (1541-1585)*, «Cahiers d'Études Italiennes», XIX (2014), pp. 165-84.

³ D. H. BODART, *Tintoretto e il ritratto di Luigi Groto, detto il Cieco d'Adria*, in *Toward a Festschrift: Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, edited by M. ISRAËLS and L. A. WALDMAN, Florence, Villa I Tatti - The Harvard Center for Italian Renaissance Studies, 2013, pp. 401-08; F. CHANTOURY-LACOMBE, *Peindre les maux: Arts visuels et pathologie XIV^e-XVII^e siècle*, Paris, Hermann, 2010, pp. 49-53. La lettera di ringraziamento inviata da Groto all'artista (27 luglio 1582) presenta numerosi luoghi topici sull'arte ritrattistica cinquecentesca, ed è tanto più interessante per la sua evidente natura fittizia: Groto, essendo cieco dalla nascita, non poté vedere il dipinto (L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 2008, pp. 52-53). Il repertorio completo delle opere di Groto è allestito da B. SPAGGIARI, *Le rime di Luigi Groto, cieco d'Adria*, Adria (Rovigo), Apogeo, 2014 (pp. XLIX-CLXXXVII).

⁴ Il processo per eresia cui Groto fu sottoposto nel 1567 (sul quale G. MANTESE-M. NARDELLO, *Due processi per eresia. La vicenda religiosa di Luigi Groto il "Cieco di Adria" e della nobile vicentina Angelica Pigafetta Piovene*, Vicenza, Officine Grafiche, 1974; *Eresie, magia e società nel Polesine tra '500 e '600*. Atti del XIII Convegno di studi storici, Rovigo, 21-22 novembre 1987, a cura di A. OLIVIERI, Rovigo, Minelliana, 1989) lo obbligò a chiudere la sua scuola di Adria, e l'interdetto dovette essere ripetuto più volte per le continue violazioni dell'autore.

⁵ I dati biografici che riguardano Luigi Groto sono stati ampiamente raccolti fin dalla fine del Settecento: L. A. GROTTTO, *Notizie intorno alla vita del celebre Luigi Grotto (Cieco d'Adria), date l'anno 1769 da un altro Luigi della stessa famiglia*, Mantova, Pazzoni, 1772; GROTTTO, *La vita di Luigi Groto*;

Alla sua fama contribuirono le cure editoriali e filologiche che egli dedicò a scritti di primaria importanza, quali il *Decameron* e l'*Orlando Furioso*⁶, o alla produzione dell'amico e mecenate Giovanni Maria Bonardo, e la pubblicazione della raccolta di testi conosciuta con il titolo di *Trofeo* per la vittoria di Lepanto⁷. Le sue *Lettere* furono a lungo utilizzate come modelli stilistici, al pari delle sue *Orazioni*⁸; le sue *Rime* influenza-

F. BOCCHI, *Luigi Groto (Il Cieco d'Adria), nato 8 settembre 1541 - morto 13 dicembre 1585. Il suo tempo, la sua vita e le sue opere*, Adria, Eredi Guarnieri, 1886; G. BENVENUTI, *Il Cieco di Adria. Vita ed opere di Luigi Groto*, Sala Bolognese, Forni, 1984; A. LODO, *Cronologia grotiana*, in *Luigi Groto e il suo tempo (1541-1585)*. Atti del Convegno di studi (Adria, 27-29 aprile 1984), a cura di G. BRUNELLO e A. LODO, Rovigo, Minelliana, 1987, pp. 15-21; F. RIZZI, *Le socialità profonde. La famiglia di Luigi Groto Il Cieco d'Adria*, ivi, pp. 23-60; V. GALLO, *Groto (Grotto), Luigi (detto il Cieco d'Adria)*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2003, pp. 21-24; S. CLERC, *Luigi Groto*, in *Literary Encyclopedia* (online), 2018; meno valido il profilo tracciato da V. TURRI, *Luigi Groto Cieco d'Adria*, Lanciano, Carabba, 1885.

⁶ V. MONFORTE, *L'attività di Luigi Groto in margine ai «Cinque Canti» dell'Ariosto*, in *Luigi Groto e il suo tempo*, pp. 273-88; J. TSCHIESCHE, *Il rifacimento del «Decamerone» di Luigi Groto*, ivi, pp. 237-71.

⁷ C. DIONISOTTI, *La guerra d'Oriente nella letteratura veneziana del Cinquecento*, «Lettere italiane», XVI (1964), pp. 233-50 [poi in ID., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 201-26]; ID., *Lepanto nella cultura italiana del tempo*, «Lettere italiane», XXIII (1971), pp. 473-92; D. E. RHODES, *La battaglia di Lepanto e la stampa popolare a Venezia. Studio bibliografico*, in *Metodologia bibliografica e storia del libro*. Atti del seminario sul libro antico offerti a Dennis E. Rhodes, a cura di A. SCARSELLA, 1995, pp. 9-63; C. GIBELLINI, *L'immagine di Lepanto. La celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana*, Venezia, Marsilio, 2008; *The Battle of Lepanto*, edited and translated by E.R. WRIGHT, S. SPENCE and A. LEMONS, Cambridge, Harvard University Press, 2014, e la recensione di A. WINKLER, «International Journal of the Classical Tradition», XXII (2015), pp. 144-50.

⁸ L'edizione delle *Orazioni* stampata nel 1604 è stata ripubblicata in anastatica nel 2010 presso Kessinger Publishing. Su di esse M. RINALDI, *Alcune indagini sulle «Orationi» di Luigi Groto, il «Cieco d'Adria»*, «Studi vene-

rono la produzione di una vasta schiera di autori italiani ed europei (tra cui Marino, Góngora e Camoëns), e le sue opere teatrali circolarono ampiamente in forma scritta e furono rappresentate sui palcoscenici internazionali per tutto il Seicento⁹.

La sua fama, tuttavia, si affievolì nei secoli successivi, complice la sfortuna critica che colpì molta poesia del tardo Cinquecento e del primo Seicento italiano. Su Groto ha a lungo pesato un giudizio limitativo, che egli invero condivide con la maggior parte degli autori del suo tempo e del secolo successivo, e che risale almeno a Tiraboschi:

Se al merito delle tragedie e delle altre poesie da lui composte dovessimo aver riguardo, noi potremmo accennare solamente, o anche passare sotto silenzio il nome di Luigi Grotto, detto il Cieco d'Adria, perciocchè non hanno diritto di essere annoverate tra quelle delle quali l'Italia si può giustamente vantare. [...] Oltre le *Orazioni* e le *Lettere* più volte accennate, ne abbiamo molte *Rime*, due tragedie, l'*Adriana* e la *Dalida*, tre commedie, tra le quali quella intitolata la *Emilia* fu da lui composta, all'occasione della fabbrica del teatro fatta in Adria nel 1579, e due favole pastorali, ed una rappresentazione intitolata l'*Isac*, tutte in versi, e tutte, a dir vero, poco pregevoli e quanto all'invenzione e quanto allo stile. Perciocchè a me sembra che al Grotto si possa dare la taccia di aver più che ogni altro dati i primi esempi di quello stile per soverchie metafore e per ricercati raffinamenti vizioso, che tanto dominò in Italia nel secolo susseguente¹⁰.

ziani», XXXIII (1997), pp. 177-96 (poi in ID., *La cultura delle accademie. Immaginario urbano e scienze della natura tra Cinquecento e Seicento*, Milano, Unicopli, 2005, pp. 55-83 (col titolo *Mitografie urbane. Alcune indagini sulle «Orazioni» di Luigi Groto, il «Cieco d'Adria»*).

⁹ In tutt'altro campo, egli si distinse per la proposta di ingegneria idraulica, detta "taglio di Porto Viro", ideata per salvaguardare Adria dalle devastanti esondazioni del Po, e che fu effettivamente eseguita dopo la sua morte; si veda C. CESSI, *Marino Silvestri e Luigi Groto. A proposito del taglio di Porto Viro*, «L'Ateneo veneto», I (1898), pp. 61-70.

¹⁰ G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Per Nicolò Bettoni e comp., 1833, vol. IV, pp. 197-99. La critica della prima metà del No-

La ripresa dell'interesse per Groto in ambito accademico, in particolare per la sua produzione poetica, avviene alla fine degli anni Sessanta del Novecento¹¹, all'insegna dei nuovi studi consacrati al Manierismo e al Barocco, e alla ricerca delle fonti poetiche (o dei modelli) di autori come Marino¹². In an-

vecento sostanzialmente ignora l'autore o lo considera uno scrittore periferico, degno di poca attenzione, come dimostrano gli interventi di quanti hanno soltanto accennato alla sua esperienza teatrale (M. BIANCALE, *La tragedia italiana nel Cinquecento*, Roma, Tipografia Capitolina, 1901, pp. 223-47; F. NERI, *La tragedia italiana del Cinquecento*, Firenze, Galletti e Cocci, 1904, pp. 105-06, 118, 142; E. BERTANA, *Storia dei generi letterari italiani - La tragedia*, Milano, Vallardi, 1905, pp. 85-86).

¹¹ U. SCHULZ-BUSCHHAUS, *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock*, Bad Homburg, Verlag Gehlen, 1969, seguito in Italia da E. TADDEO, *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del tardo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1974, e M. ARIANI, *Giovan Battista Strozzi, il manierismo e il madrigale del '500: strutture ideologiche e strutture formali*, in GIOVAN BATTISTA STROZZI IL VECCHIO, *Madrigali inediti*, a cura di M. ARIANI, Urbino, Argalia, 1975, VII-CXLVIII; poi da G. POZZI, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981, ID., *Poesia per gioco*, Bologna, il Mulino, 1984, e infine ID., *Anamorfose poetiche nelle maniere di Cinque-Seicento*, in ID., *Alternatim*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 191-204, dove il nome di Groto appare con alta frequenza.

¹² B. HUSS, *Wenn Dichter Dichter porträtieren. Die literarischen Vergilbilder von Luigi Groto und Giovan Battista Marino*, in *Charakterbilder. Zur Poetik des literarischen Porträts. Festschrift für Helmut Meter*, a cura di A. FABRIS e W. JUNG, Göttingen, V&R unipress, 2012, pp. 179-96; C. TARALLO, *Ancora su Luigi Groto Cieco d'Adria fonte di Marino*, «Studi secenteschi», LV (2014), pp. 298-305. Le *Rime* rimangono l'opera privilegiata dalle indagini degli studiosi, che hanno dedicato saggi specifici a parti o all'insieme della raccolta (DURANTI, *Sulle «Rime»*; A. TOGNI, *La formula dell'equivoco nella poesia di Luigi Groto Cieco d'Adria*, memoria di licenza dattiloscritta, Università di Friburgo, 1982; M. KRUSE, *Autorporträt und Selbstdarstellung bei Luigi Groto*, in *Interpretation: Das Paradigma der Europäischen Renaissance-Literatur. Festschrift für Alfred Noyer-Weidner zum 60. Geburtstag*, a cura di K. W. HEMPFER e G. REGN, Wiesbaden, Steiner, 1983, pp. 170-90; F. ERSPAMER, *Luigi Groto rimatore*, in *Luigi Groto e il suo tempo*, pp. 205-20; G. GATTI, *La «Prima parte delle rime» di Luigi Groto*, memoria di licenza

ni più recenti il campo di studi si è invece allargato, includendo il circuito culturale nel quale Groto era inserito, i suoi contatti con l'editoria e il ruolo di tramite svolto da un'amica, Gasparina Pittoni, parente di Fabio Zoppini, che fu lo stampatore di fiducia di Groto, nonché indagando le modalità di scrittura e lettura dell'autore in relazione alla sua cecità¹³.

dattiloscritta, Università di Friburgo, 1989; ID., "Alcune cosette a stampa". *Il canzoniere di Luigi Groto Cieco d'Adria*, «Rivista di letteratura italiana», XIII (1995), pp. 377-412; ID., *Tra Petrarca e Ariosto. Il lessico delle «Rime. Parte Prima» di Luigi Groto Cieco d'Adria*, in *Petrarca in Barocco: cantieri petrarchistici. Due seminari romani*, a cura di A. QUONDAM, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 33-71; A. MOTT-PETAVRAKIS, *Studien zum lyrischen Werk Luigi Grotos. Interpretation und literarhistorische Einordnung seiner «Rime»*, Hamburg, Romanisches Seminar der Universität Hamburg, 1992; B. HUSS, *Luigi Grotos «Rime»: Manierismen als implizite Metapoesie*, in *Manierismus. Interdisziplinäre Studien zu einem ästhetischen Stiltyp zwischen formalem Experiment und historischer Signifikanz*, a cura di B. HUSS e C. WEHR, Heidelberg, Winter, 2014, pp. 71-92; ID., *Figura auctoris und Selbstreferenz des poetischen Diskurses bei Luigi Groto*, «Germanisch-Romanische Monatsschrift», LXIV (2014), pp. 407-27; sui madrigali in particolare A. MARTINI, *Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento*, «Lettere italiane», XXXIII (1981), pp. 529-48, e F. BANDINI, *Sui madrigali di Luigi Groto*, in *Luigi Groto e il suo tempo*, pp. 221-35), anche in relazione alla musica (G. BRUNELLO, *Le «Rime» del Groto in musica*, in *Luigi Groto e il suo tempo*, pp. 163-82; I. CAVALLINI, *Il Groto e la musica*, in *Luigi Groto e il suo tempo*, pp. 183-203; P. FABBRI, *Groto in musica*, in *Luigi Groto e il suo tempo*, pp. 141-61). Le *Rime* sono l'unica opera grotiana a beneficiare, oggi, di un'edizione critica, curata da B. SPAGGIARI nel 2014.

¹³ B. SPAGGIARI, «*Sorgi Homer, vien Petrarca, esci Marone*». *I corrispondenti in versi di Luigi Groto*, «Italique», XIX (2015), pp. 249-62; L. COLLAVO, «*I rugginosi segni della luna*». *Fonti e documenti per la ricostruzione della vita e dell'attività artistica di Gasparina Pittoni, e dei suoi rapporti con Luigi Groto, il cieco d'Adria*, «Studi veneziani», LVI (2008), pp. 321-59; L. CARNELOS, *Street Voices. The Role of Blind Performers in Early Modern Italy*, «Italian Studies», LXXI (2016), pp. 184-96; EAD., *Cecità. La percezione di una (dis)abilità nella prima età moderna*, in *Alter-habilitas. Percezione della disabilità nei popoli - Perception of disability among people*, a cura di / edited by S. CARRARO, Verona, Alteritas, 2018, pp. 235-56.

Come per le *Rime*, è soltanto dagli anni Settanta, in concomitanza con il rinascere degli interessi per il teatro cinquecentesco (e a margine della rinnovata attenzione per il Manierismo), che alcuni studiosi si sono chinati sul teatro di Groto¹⁴. Egli fu infatti autore di otto testi teatrali, che spaziano dalla commedia (*Emilia, Il Tesoro, Alteria*) alla tragedia (*Dalida, Adriana*), dalla favola pastorale (*Calisto, Il Pentimento amoroso*) al dramma sacro (il giovanile *Isac*). Nell'ambito del progetto di ricerca a cui si è fatto cenno (cfr. nota 1) e che si prevede di concludere entro il 2022, alle cure di Edoardo Simonato sono affidate le commedie, a quelle di Marta Fumi le favole pastorali e il dramma sacro, mentre Sandra Clerc, coordinatrice del lavoro, si occuperà della produzione tragica.

Ciò che caratterizza in primo luogo la produzione teatrale grotiana è la forte carica sperimentale, nella quale l'ampio ventaglio di generi frequentati si mescola all'originalità delle scelte stilistiche e a un'eccezionale capacità di divulgazione. In ambito scenico, Groto fu l'unico autore italiano del suo tempo a cimentarsi nei tre generi maggiori, cui si affianca il dramma sacro, come egli non dimentica di ricordare ai lettori delle sue opere. All'interno di uno stesso genere, inoltre, egli scrive testi che fanno capo a diversi filoni della tradizione teatrale, in un'incessante spinta insieme innovativa e contaminatoria.

¹⁴ Il saggio di M. PIERI, *Il "laboratorio" provinciale di Luigi Groto*, «Rivista italiana di drammaturgia», IV (1979), pp. 3-35, in particolare, offre il primo tentativo di fornire una lettura articolata del *corpus* teatrale grotiano. Esso rimane tuttora fondamentale poiché identifica i legami di queste opere con la tradizione drammaturgica del secolo. Sono inoltre state individuate interessanti coincidenze tematiche, retoriche e contenutistiche fra le *Rime* e le opere teatrali, che dovranno essere indagate più a fondo (cfr. anche DURANTI, *Sulle «Rime»*).

Dalla fine degli anni Ottanta, grazie al convegno organizzato per i cinquecento anni della morte dell'autore¹⁵, alcuni studiosi hanno dedicato maggiori cure alle sue opere teatrali, quasi sempre però analizzate per genere. Particolare fortuna ebbe la *Adriana*, considerata, alla luce di nuovi paradigmi critici, il capolavoro del teatro tragico cinquecentesco italiano¹⁶. I rapporti di questo testo con il *Romeo and Juliet* di Shakespeare hanno tra l'altro interrogato numerosi studiosi¹⁷.

¹⁵ Si tratta del già più volte citato *Luigi Groto e il suo tempo*.

¹⁶ M. ARIANI, *Tra Classicismo e Manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1974; ID., *La tragedia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1977; V. D'AMELJ MELODIA, *Atti e fatti nel prologo dell'«Hadriana» del Groto e della «Marianna» del Dolce*, in *Sacro e/o profano nel teatro fra Rinascimento ed Età dei lumi*. Atti del Convegno di Studi, Bari, 7-10 febbraio 2007, a cura di S. CASTELLANETA e F. S. MINERVINI, Bari, Cacucci, 2009, pp. 615-22; B. HUSS, *Luigi Groto's tragisches Diptychon aus Mitleid und Schrecken: «La Adriana» und «La Dalida»*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», CCLII (2015), pp. 83-104 [= *Il dittico tragico di compassione e orrore nella «Adriana» e nella «Dalida» di Luigi Groto*, «Italiq», XVIII (2015), pp. 37-61]; 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 al.*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2018, pp. 119-47.

¹⁷ B. SPAGGIARI, *La presenza di Luigi Groto in Shakespeare e negli autori elisabettiani*, «Italiq», XII (2009), pp. 173-98, porta nuovi elementi a favore della conoscenza da parte del drammaturgo inglese del testo di Groto; il paragone è avanzato inoltre, con discussione degli argomenti contrari risalenti all'Ottocento e all'inizio del Novecento, da G. BALDINI, *Teatro classico italiano e teatro elisabettiano*, in *Il teatro classico italiano nel '500*. Atti del Convegno (Roma, 9-12 febbraio 1969), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, pp. 149-59; G. CAVAZZINI, *Dall'«Adriana» a «Romeo and Juliet»: problemi di un rapporto*, in *Luigi Groto e il suo tempo*, pp. 337-53; G. BAZOLI, *Groto e Shakespeare: un confronto possibile?*, «Quaderni veneti», XXXIX (2004), pp. 7-27; L. ZAMPOLLI, *Les voyages du témoin: le «destinataire privilégié» de «L'istoria novellamente ritrovata di due nobili amanti» (1524) de Luigi Da Porto à «La Adriana» de Luigi Groto (1578)*, in *Les traces*

Negli anni i diversi interventi hanno dunque perseguito l'obiettivo di mostrare le peculiarità della produzione teatrale di Groto, il quale dichiara anche esplicitamente, in ognuno dei generi affrontati, una certa insofferenza verso i precetti aristotelici e verso la tradizione precedente o coeva¹⁸. Alle generiche accuse di “eccesso di manierismo” mosse a Groto fin dall'Ottocento hanno fatto seguito alcune voci più moderate, che sottolineano il ruolo da lui ricoperto nella trasposizione del petrarchismo nel genere tragico¹⁹.

La fortuna del teatro di Groto si misura anche attraverso il numero delle stampe dei suoi testi: non meno di sette per la *Dalida* fra il 1572 e il 1626 (alle quali bisogna aggiungere la traduzione in latino di William Alabaster intitolata *Roxana* e apparsa nel 1623). Il testo più diffuso di Groto è, senza molte sorprese, l'*Adriana*, stampato nove volte fra il 1578 e il 1626²⁰.

du spectateur. Italie, XVII^e et XVIII^e siècles, édités par F. DECROISSETTE, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2006, pp. 63-82.

¹⁸ ARIANI, *Tra Classicismo e Manierismo*; PIERI, *Il “laboratorio” provinciale*; EAD., *L'Arcadia in Polesine*, in *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, Firenze, Giunti Barbèra, 1985, vol. I, pp. 409-25 [= *Ameni siti e “cannose paludi”: le favole pastorali*, in *Luigi Groto e il suo tempo*, pp. 317-36]; EAD., *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989 (in particolare p. 131 e p. 148); N. MANGINI, *Il teatro veneto al tempo della controriforma*, in *Luigi Groto e il suo tempo*, pp. 119-37; L. ZAMPOLLI, *La réflexion théâtrale de Luigi Groto: de la critique des codes à l'autoreprésentation*, in *Le théâtre réfléchi. Poétiques théâtrales italiennes des Intronati à Pasolini*, édités par F. DECROISSETTE, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2000, pp. 29-49; F. DECROISSETTE, «*Pleurex mes yeux!*»; HUSS, *Luigi Groto's «Adriana»*.

¹⁹ B. HUSS, *Petrarkismus und Tragödie*, in *Der Petrarkismus – ein europäischer Gründungsmythos*, a cura di M. BERNSEN e B. HUSS, Göttingen, V&R Unipress, 2011, pp. 225-57 (cfr. ID., *Petrarchismo e tragedia*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», V, 2019, pp. 55-104); e si veda l'appena ricordato HUSS, *Luigi Groto's «Adriana»*.

²⁰ Sulle stampe delle altre opere si vedano le indicazioni riportate da E. Simonato e M. Fumi in questo stesso fascicolo, alle pp. 111-40, 141-80. Le

A tale successo editoriale fra l'ultimo quarto del Cinquecento e il primo quarto del Seicento ha fatto seguito un silenzio che dura ancora oggi, interrotto episodicamente, in primo luogo dall'edizione della *Adriana* all'interno dell'antologia curata da Marco Ariani²¹. Più recentemente un nuovo tentativo di recupero è stato promosso da Luisella Giachino, che ha pubblicato e commentato le due favole pastorali (la *Calisto* nel 2018 e il *Pentimento amoroso* l'anno successivo)²². Quest'ultima operazione, insieme filologica e critica, solleva tuttavia dubbi molteplici circa la metodologia adibita e i risultati conseguiti²³.

opere teatrali di Groto ci sono pervenute unicamente attraverso la stampa. Un'attenta collazione delle *principes* con le successive edizioni del Cinque e del Seicento (e, nel caso dell'*Adriana*, il confronto con l'edizione in ARIANI, *La tragedia del Cinquecento*, I, pp. 281-424) si rende tuttavia necessaria alla luce della testimonianza che Groto stesso fornisce in una lettera a G. Pittoni (23 ottobre 1583), nella quale si raccomanda che vengano corretti alcuni errori riscontrati nella stampa della *Dalida* in vista di una nuova impressione.

²¹ *La tragedia del Cinquecento*, citato sopra. Altre tre opere – *Dalida*, *Il Pentimento amoroso*, *Il Tesoro* – sono state riprodotte in edizione anastatica, accompagnate da una sinossi delle trame ma senza annotazioni, in Luigi Groto e il suo tempo; da qui sono state riprese in tre lavori di diploma svolti all'Università di Friburgo (S. FASOLA, *La «Dalida» di Luigi Groto*, memoria di licenza dattiloscritta, 2002; D. LUPICA SPAGNOLO, *Il pentimento amoroso: nuova favola pastorale di Luigi Groto*, tesi di dottorato dattiloscritta, 2005; V. LUPICA SPAGNOLO, *Il Tesoro, comedia nova di Luigi Groto*, tesi di dottorato dattiloscritta, 2005). Françoise Decroisette ha poi curato negli ultimi anni l'edizione commentata delle dedicatorie e dei prologhi di *Dalida*, *Adriana*, *Il Pentimento amoroso* ed *Emilia* per il progetto «IdT: les idées du théâtre» (disponibili online all'indirizzo <http://idt.huma-num.fr>).

²² L. GROTO, *La Calisto*. Edizione, introduzione e note a cura di L. GIACHINO, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018; ID., *Il Pentimento amoroso*. Edizione, introduzione e note a cura di L. GIACHINO, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019.

²³ In particolare, sono da registrare il parziale aggiornamento bibliografico, la superficialità dell'introduzione e soprattutto dell'annotazione, la scarsità dei rimandi intertestuali e l'assenza quasi totale di un'analisi di

A tutt'oggi non esistono volumi monografici dedicati alla vasta produzione teatrale di Groto, e sono poco numerosi anche i contributi che ne offrono una visione d'insieme, benché quelli esistenti diano importanti spunti relativi alle fasi compositive, alle rappresentazioni e alla storia editoriale delle *pièces*²⁴. Le ragioni di questa relativa sfortuna sono molteplici. Al già menzionato giudizio, sostanzialmente negativo, che colpisce tutta la produzione tragica cinquecentesca, infatti, si somma l'avversione a quella che viene definita la “peste manierista”, dalla quale anche Groto sarebbe stato afflitto. Gli studi sulla commedia e sulla favola pastorale si sono invece spesso concentrati sulle opere fondative dei rispettivi generi,

tipo retorico. La restituzione del testo è inoltre inaffidabile, poiché (1) per la *Calisto*, vengono attribuite alla *princeps* (unica edizione presa in considerazione, avendo la curatrice scartato a priori la consultazione delle stampe postume) lezioni li assenti (la cui genesi può essere spiegata immaginando l'impiego di un *software* di trascrizione automatica, cui non hanno fatto seguito le necessarie verifiche); (2) sono introdotti numerosi errori, in alcuni casi presentati esplicitamente come ipotetiche correzioni (ma in realtà immotivate, sia sul piano metrico sia dal punto di vista sintattico); (3) per il *Pentimento*, dopo aver asserito che i testi pubblicati a partire dal 1583 «sono mere ristampe, solo più scorrette», la curatrice afferma comunque di fondare il proprio lavoro «sulla stampa veneziana del 1585, [...], emendata dei numerosi errori *ope ingenii* e con l'aiuto delle altre stampe» (p. 16). Il risultato è così il frutto di una contaminazione tra il testo del 1585 e quello del 1576, non adeguatamente motivato sul piano filologico e critico. Per più ampie indicazioni, si veda la recensione di S. CLERC a L. GROTO, *La Calisto, Edizione, introduzione e note a cura di L. GLACHINO, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018*, «Aevum», XCIII (2019), pp. 861-62.

²⁴ PIERI, *Il “laboratorio” provinciale*; L. ZAMPOLLI, «Una scena di perpetua durevolezza»: *le projet théâtral de Luigi Groto, l'avengle d'Hadria*, in *Théâtre de cour, théâtre de ville, théâtre de rue. Actes du Colloque International*, 26-28 novembre 1998, édités par R. HORVILLE, O. KLEIMAN et G. LOGEZ, Lille, Université de Lille, 2001, vol. III, pp. 93-104; DECROISSETTE, «*Pleur-rex mes yeux!*».

presi a modello dalla successiva produzione teatrale, e hanno lasciato in ombra la maggior parte di essa.

L'importanza del teatro come specchio della società, utilizzato quale strumento di autodefinizione da un lato, e di critica (soprattutto del potere) dall'altro, è stata ampiamente dimostrata dagli studi sulla produzione scenica di ogni secolo, dalle origini nell'antica Grecia al giorno d'oggi. Grazie al teatro, la società può discutere i nodi dell'attualità, siano essi questioni spirituali, morali, politiche o pratiche, e trovare spunti per riflettere sulla condizione umana e comunitaria. Ciò è vero soprattutto quando il teatro è alla portata di tutti, e non soltanto di un ristretto gruppo di persone, dell'*élite* culturale e intellettuale. E in tale direzione procede appunto la straordinaria e avanguardistica intuizione di Luigi Groto, che ha voluto un teatro cittadino, recitato dalla gente di Adria per la gente di Adria.

La funzione pedagogica del teatro grotiano, sulla quale egli insiste in molti suoi scritti, anche non drammaturgici, è stata recentemente messa in dubbio proprio per la difficoltà delle trame delle sue *pièces*, per lo stile altamente retorico e per il linguaggio utilizzato²⁵. Tuttavia, è innegabile che Groto fu un instancabile promotore culturale nel piccolo centro periferico di Adria, e che, oltre a fondare l'unica Accademia volta a illustrare la vita culturale della cittadina, riuscì a ottenere la costruzione con pubblica spesa, nel 1579, di un teatro stabile (probabilmente ligneo), inaugurato il 1° marzo 1579 (la domenica di Carnevale) dalla rappresentazione dell'*Emilia*, sua prima commedia.

A coronare la sua esperienza letteraria, Groto fu chiamato a occupare la cattedra di filosofia alla Scuola di Rialto, a Venezia; non poté però mai assumere l'incarico, poiché la morte

²⁵ A sollevare dubbi è il contributo di HUSS, *Luigi Groto's «Adriana»*. L'intento pedagogico del teatro grotiano è postulato PIERI, *Il "laboratorio" provinciale*, e difeso da ZAMPOLLI, *«Una scena di perpetua durevolezza»*.

lo colse poco dopo. Egli aveva tuttavia già ricevuto il più alto riconoscimento pubblico, quale uomo di teatro, l'anno precedente, quando fu invitato dagli Accademici Olimpici a partecipare, prima nel ruolo di Tiresia, poi in quello del protagonista, alla rappresentazione dell'*Edipo tiranno* per l'inaugurazione del teatro di Vicenza²⁶.

L'edizione commentata delle opere teatrali di Luigi Groto, primo obiettivo del progetto avviato a Friburgo, che dà lo spunto al presente contributo, costituisce, da un lato, un sicuro stimolo allo studio di questo autore; al contempo, si propone di affrontare con sguardo più ampio alcune questioni che toccano l'insieme della produzione teatrale cinque e seicentesca, tra cui il posizionamento di Groto all'interno della tradizione del suo tempo, fra imitazione dei modelli e spinte innovative; il suo inserimento nel circuito letterario (veneziano, nazionale, internazionale) dell'epoca; l'analisi della lingua e dello stile del teatro in relazione a quella delle poesie; l'influenza su autori europei del calibro di Shakespeare e Molière; il rapporto testo-rappresentazione; il rispetto delle norme elaborate dai teorici del teatro coevi a partire dalla *Poetica* di Aristotele; i rapporti con il pubblico e l'uso del genere teatrale a scopo didattico.

Fornendo la prima edizione integrale commentata del *corpus* teatrale grotiano, il progetto colmerà dunque una lacuna filologica e critica. L'accertata convenzionalità del teatro del Cinquecento, per sua stessa natura poco innovatore nelle trame e nelle formulazioni, implica la necessità di studiare i rapporti che si instaurano tra i differenti testi dell'autore e le opere altrui, alla ricerca delle fonti e delle interconnessioni. Molti degli scrittori presi a modello da Groto provengono

²⁶ Si veda almeno PIERI, *La nascita del teatro moderno*, pp. 151-52. Ampia bibliografia sull'evento L. ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, p. 326.

dall'eccezionale esperienza della scena ferrarese (Ariosto, Giraldi Cinthio) o dalla vicina Padova (Ruzante); altri raggiungono una spiccata notorietà grazie alle opere messe in circolazione dalle stamperie veneziane (Aretino). Gli studiosi precedenti hanno più volte e variamente indicato nell'uno o nell'altro autore il modello rielaborato da Groto, a diversi gradi; lo studio sistematico delle fonti permetterà di indagare ulteriormente la questione e di fornirne un inquadramento complessivo. Sin dalle fasi preliminari di indagine sono emersi in particolare importanti punti di contatto (tematici e teorici) con la produzione di G. B. Giraldi Cinthio, esponente di spicco della letteratura cinquecentesca, e più in generale con l'ambiente ferrarese, cui Groto guardava con attenzione²⁷.

È inoltre emersa la necessità, come indica il contributo di Edoardo Simonato dedicato alle commedie grotiane (in questo stesso fascicolo, pp. 141-80), di indagare i rapporti del suo teatro con la Commedia dell'Arte, seguendo il suggerimento di Pieri, che ricorda come Andrea Perrucci, nel suo trattato *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, composto alla fine del Seicento, «organizza [...] una serie di considerazioni relative alle parti degli innamorati che sembrano tolte di peso dal *Pentimento amoroso*»²⁸. Si aggiungano a questo il nome di Capitan Fracassa, che ha il ruolo di soldato fanfarone nell'*Emilia*, ed è maschera tipica, e la presenza di numerose

²⁷ Anche per questo motivo, il lavoro di commento che accompagnerà l'edizione critica delle opere (introduzione alle singole opere e apparato di note al testo; studio delle caratteristiche linguistiche e stilistiche, anche alla luce delle *Rime*) avrà come scopo l'individuazione di legami (tematici e formali) che uniscono le varie opere – teatrali e non – di Groto, e la ricerca delle fonti, con particolare attenzione all'influenza di autori quali Giraldi Cinthio e Ariosto, nonché l'esame dell'impatto che tali testi ebbero nell'Europa del tardo Cinque e del primo Seicento.

²⁸ PIERI, *L'Arcadia in Polesine*, p. 419 (e si veda anche DECROISSETTE, «*Pleurex mes yeux!*»).

indicazioni che paiono confermare la *performance* di lazzi più o meno improvvisati sulla scena, caratteristica di questa tradizione scenica.

Lo studio delle *Lettere*, delle *Orazioni* e delle *Rime* offrirà la possibilità di valutare le implicazioni intratestuali che tramano la scrittura di Groto, già evidenti a partire da alcuni punti di contatto tematici, stilistici e linguistici in particolare con le poesie. In questo senso, l'analisi linguistica del teatro grotiano (prima per genere, poi complessiva) e quella metrica potranno utilmente mettere a profitto i sondaggi eseguiti sui *Madrigali* e sulle *Rime* in generale²⁹.

Il progetto (come dimostrano già i primi risultati presentati nelle pagine che seguono) approfondirà tutti gli aspetti elencati, nell'ottica di un'analisi il più possibile completa e obiettiva dell'esperienza teatrale grotiana e del suo impatto sulla tradizione letteraria coeva e successiva, in Italia e all'estero, indagandone anche la ricezione presso il pubblico dei concittadini cui era destinata.

²⁹ Oltre ai lavori già indicati in precedenza, dedicati alle *Rime*, si veda, per un approccio originale, J. GALAVOTTI, *Sintassi e retorica tra sonetto e madrigale nelle «Rime» di Luigi Groto*, «Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis», IX (2017), pp. 224-36. Inoltre, si approfondirà quanto già proposto per le commedie (D. COLETTI, *Aspetti del linguaggio nelle commedie del Groto*, in *Luigi Groto e il suo tempo*, pp. 355-71) e per l'*Adriana*, alla quale è stata riconosciuta una «lingua fiammeggiante» (PIERI, *Il "laboratorio" provinciale*), per fornire una definizione ricapitolativa delle peculiarità della lingua e dello stile di Groto.

SANDRA CLERC

Abstract

Tradizione, sperimentalismo, innovazione. Per l'edizione delle opere teatrali di Luigi Groto.

Questo contributo dà notizia di un progetto, avviato all'Università di Friburgo (Svizzera), incentrato su Luigi Groto e sulla sua produzione teatrale, della quale si prevede di fornire la prima edizione commentata. Letterato poliedrico, la cui notorietà conobbe alterne fortune, Groto mandò a stampa otto *pièces*, che spaziano dalla tragedia alla commedia, fino alla favola pastorale e al dramma sacro. Di particolare interesse sono l'evidente consapevolezza dell'autore circa le possibilità didattiche insite nel teatro, che anticipano più moderne concezioni spettacolari, e il riconoscimento del ruolo fondamentale svolto dal Cieco d'Adria nella diffusione di temi e modelli (Giraldi Cinthio, Ariosto, Ruzante), poi ripresi da drammaturghi del calibro di Molière e Shakespeare.

Tradition, experimentalism, innovation. Notes on the edition of Luigi Groto's theatrical works.

This article presents an ongoing research project on Luigi Groto and his theatrical production. The project is based at the University of Fribourg (Switzerland) and will provide the first commented edition of Groto's theatrical work. Groto was an eclectic intellectual figure, whose work has gone through alternate fortunes. He printed eight theatrical *pièces*, spanning from tragedy to comedy, from pastoral to sacred drama. Of particular interest is the author's clear self-awareness of the didactic possibilities offered by theater, which anticipate later modern conceptions of stage performances. Furthermore, Groto played a fundamental role in popularizing themes and models (Giraldi Cinthio, Ariosto, Ruzante), which were later adopted by dramatists such as Molière and Shakespeare.

Articolo presentato in gennaio 2020. Pubblicato *on line* in ottobre 2020
© 2020 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 VI, 2020

DOI: 10.6092 / 2421-4191 / 2020.6.95-110

MARTA FUMI

NOTE SUL TEATRO PASTORALE DI LUIGI GROTO
E SUI SUOI RAPPORTI CON GIOVAN BATTISTA GIRALDI CIN-
THIO: *LA CALISTO* E *IL PENTIMENTO AMOROSO*

Escluso il dramma sacro *Lo Isac* e altre storie sacre giovanili versificate per il teatro, delle quali non è giunta a noi traccia, le favole pastorali *La Calisto* e *Il pentimento amoroso* costituiscono, considerando la cronologia, le prime prove sceniche di più ampio respiro di Luigi Groto, le opere mediante le quali egli desiderava proporsi al suo pubblico come autore drammaturgico¹. È degno di nota che si sia messo alla prova precocemente con il genere pastorale, il più semplice, per certi aspetti, ma anche il più problematico all'epoca quanto a modelli e statuto teorico, operazione che lo dimostra attento ai dibattiti teorici del suo tempo e attraverso la quale il suo tea-

¹ L'articolo offre un primo contributo relativo al teatro pastorale di Luigi Groto nell'ambito del progetto, attualmente in corso all'Université de Fribourg, volto ad approntare un'edizione critica e commentata dell'intera produzione drammaturgica del Cieco d'Adria. Il progetto, finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica (2019-2022), è diretto dalla dott.ssa Sandra Clerc e prevede la partecipazione di chi scrive e di Edoardo Simonato. Cfr. S. CLERC, *Tradizione, sperimentalismo, innovazione. Per l'edizione delle opere teatrali di Luigi Groto*, in questo stesso fascicolo, pp. 95-110, e E. SIMONATO, *Le commedie di Luigi Groto: questioni di datazione, rapporto con le fonti latine e volgari*, ivi, pp. 141-80.

tro si configura come essenzialmente “militante”. Groto, che non si è mai cimentato in trattati teorici a riguardo, prende la parola *in re*, desiderando entrare a far parte del dibattito sul genere per mezzo del suo teatro.

La Calisto e Il pentimento amoroso, componimenti pastorali in cinque atti preceduti da un prologo, separati da “canzoni in musica per intermedi”, sono caratterizzati dall’adozione dell’endecasillabo sdrucchiolo, il metro di cui Groto farà uso anche nelle sue successive prove comiche, ma che non compare nel dramma sacro giovanile *Lo Isac* né nelle tragedie².

La rima sdrucchiola è il metro delle cinque commedie di Ariosto (da lui considerato il più adatto a rendere il ritmo del trimetro giambico latino) e si riscontra anche, accanto ad altri metri, nell’*Arcadia* di Sannazaro. È, quest’ultimo, un testo ben presente al Groto pastorale, come dimostrano la ripresa parodica della figura del pastore-incantatore Enareto nel personaggio del «dotto Eugenio» della *Calisto* e l’adozione di un nome già sannazariano per il pastore più fortemente caratterizzato del *Pentimento amoroso*: Ergasto. Questo testo aleggia anche, inaspettatamente, nel dramma sacro giovanile, nel prologo del quale è citato un sintagma dell’*Arcadia* che ha creato qualche difficoltà agli stampatori delle edizioni successive («incerate canne»: *Lo Isac*, Proemio, 11; cfr. Sannazaro, *Arcadia*, Prologo, [2])³.

² Mi ripropongo di trattare con maggior dettaglio il dramma sacro grotiano in un successivo articolo di approfondimento.

³ Il sintagma, virgiliano, che allude alle canne unite con la cera («*fistula cera | iuncta*»: *Bucoliche* III 25-26, ripreso anche, in prosa, dal Boccaccio della *Comedia delle ninfe fiorentine*: «incerata canna», XIII 5), deve aver creato perplessità negli stampatori, dal momento che nelle edizioni del 1592, 1605^a, 1605^b, 1612 del dramma sacro si riscontra «increate» (ma la lezione non dà senso), che diviene poi «forate», *lectio faciliior*, nell’ed. Lupardi 1673 (descritta dell’ed. 1612).

1. Delle due pastorali la più antica è *La Calisto*, rappresentata per la prima volta ad Adria nel 1561 e poi di molto rielaborata in occasione della rappresentazione del 24 febbraio 1582, e successivamente ancora in vista della prima stampa (1583)⁴, come è testimoniato anche solo dai numerosi ricordi tassiani tratti dell'*Aminta* (uno tra tutti: i primi quattro versi⁵ del Prologo, che si apre all'insegna di Amore, sembrano essere un condensato del prologo del capolavoro pastorale di Tasso, composto nel 1573 e pubblicato la prima volta nel 1580).

Nell'opera si riscontrano tratti sperimentali insieme ad elementi ancora in parte debitorici della tradizione rappresentativa del tardo Quattro e del primo Cinquecento⁶, mentre il

⁴ Groto stesso ci informa di queste due rappresentazioni nelle righe che seguono la tavola dei personaggi in tutte le stampe della *Calisto* e ci rende noto, nel Prologo, di essere intervenuto sul testo (vv. 53-57: «E come ha ripolito il viso e l'abito | a Calisto sua figlia, che già sedeci | anni comparve sopra questi pulpiti, | così potrà, con la sua penna, accrescere | il rosso alla sua donna»). Tutte le citazioni delle opere teatrali di Luigi Groto sono tratte dalle edizioni *principes*. Per favorire la leggibilità dei passi citati intervengo sulla grafia in direzione di un moderato ammodernamento.

⁵ Prologo, vv. 1-4: «Amore è pur cagion delle bell'opere. | Credette, spettatori, che quest'egloga | si recitasse oggi da noi, senz'opera | d'Amor? Ch'il crede, inganna se medesimo». Oltre al protagonismo di Amore, in questi primi quattro versi si consideri, in particolare, la doppia ripresa del termine "opera", parimenti utilizzato dall'Amore tassiano per designare il risultato del proprio intervento in Arcadia, cfr. *Aminta*, Prologo, v. 68: «[AMORE IN ABITO PASTORALE]: E, per far sì bell'opra a mio grand'agio» (cito dall'edizione TORQUATO TASSO, *Aminta*, a cura di M. CORRADINI, Milano, Rizzoli, 2018).

⁶ Nel momento in cui vide la luce, negli anni '60, *La Calisto* doveva ancora ricordare assai le forme dell'egloga amorosa e mitologica, verosimilmente vicina agli spettacoli in versi imparentati con il filone letterario della bucolica attraverso l'egloghistica rappresentativa e il romanzo pastorale tardo-quattrocenteschi. Nella *Calisto* l'azione ha ancora il predominio sull'eloquenza e lo spettacolo doveva ricollegarsi «alla rudimentale

Pentimento amoroso, la cui *editio princeps* risale al 1576 ma che viene elaborato già nella prima metà degli anni Sessanta, si adatta perfettamente alle innovazioni del genere che fanno seguito alle teorizzazioni della seconda metà del Cinquecento: probabilmente anche in questo aspetto affondano le radici del suo maggior successo rispetto alla *Calisto*.

Le due favole pastorali ebbero infatti differente fortuna, testimoniata dalle ristampe che vennero approntate, nonché dalle traduzioni e dai rifacimenti. Tre edizioni postume, tutte veneziane, seguirono la *princeps* della *Calisto* (Fabio e Agostino Zoppini, 1583): Fabio e Agostino Zoppini, 1586; Agostino Zoppini e nipoti, 1599; Antonio Turino, 1612. *Il pentimento amoroso*, edito due volte nel 1576 per i tipi veneziani di Bolognino Zaltiero e di Francesco Rocca a Sant'Aponal all'Insegna del Castello (ma il testo si presenta identico in ogni sua parte, finanche nella *mise en page*, pertanto occorrerà parlare di due emissioni), conobbe altre due edizioni vivente Groto (Venezia, Fabio e Agostino Zoppini, 1583 e poi 1585⁷) e ben quattro edizioni postume, anch'esse tutte veneziane (Fabio e Agostino Zoppini, 1592; A Sant'Anzolo, all'Insegna della Verità, 1605; Alessandro de' Vecchi, 1606; Antonio Turino, 1612). Si aggiunga, indice della fecondità dell'opera, un rifacimento in tre atti che prende l'avvio dal tema dello scambio di ghirlande (un motivo che risale al *Filocolo* e che rivela la sua vitalità in ambito teatrale o ballettistico fin dal tardo Quattrocento), tut-

teatralità del filone nenciale e rozzesco», senza ricorrere agli artifici (musicali, coreografici, del meraviglioso e del metamorfico) che avranno il predominio in seguito nel genere pastorale (M. PIERI, *L'Arcadia in Polesine*, in *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, vol. I, Firenze, Giunti Barbèra, 1985, pp. 409-25: 410-13).

⁷ Dal momento che il decesso di Groto avvenne il 13 dicembre di quell'anno, è probabile che l'edizione datata 1585 vide la luce quando Groto era ancora in vita.

tora inedito: *La ghirlanda, pastorale cavata dal S. Luigi Groto Cieco d'Adria da Lotto del Mazza*⁸.

Degne di rilievo, inoltre, sono le traduzioni o rielaborazioni in francese e in neogreco cui andarono incontro i due drammi verso la fine del XVI secolo⁹. Considerare e studiare

⁸ Ms. Ital. IX 294 (6075) della Biblioteca Marciana di Venezia (il dramma pastorale è ai ff. 262r-280v). La segnalazione si deve a Marina Vecchi Calore, in PIERI, *L'Arcadia in Polesine*, p. 423, nota 34. Poche sono le notizie giunte a noi su Lotto del Mazza († 1598), calzaiuolo fiorentino. Le uniche opere che gli si attribuiscono con certezza sono la commedia *I Fabii*, rappresentata nel 1568 a Palazzo Vecchio e stampata in quell'anno per i tipi di Panizzi e Peri a Firenze, e una farsa in tre atti dal titolo *Il ricatto*, recitata nel 1578 nella casa di Carlo Pitti e stampata nel 1588 a Firenze presso Bartolomeo Sermartelli. Non si conoscono edizioni successive delle due opere (I. INNAMORATI, *Del Mazza, Lotto*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XXXVIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 1990, pp. 113-15).

⁹ Per il *Pentimento amoroso* ad opera di Roland du Jardin, Sieur de Roches, in un testo tradito da un manoscritto della Bibliothèque de l' Arsenal di Parigi datato 1590 (*Le repentir amoureux. Eglogue traduite de l'italien en François par R.D.J.*), e di Rolland Brisset (*La Diéromène ou le Repentir d'amour, pastorale imitée de l'italien de L.G.C.D.H.* [Luigi Groto Cieco Di Hadria] par R.B.G.T. [Rolland Brisset gentilhomme tourangeau], Tours, Le Mercier, 1592; *Le Repentir d'amour de Diéromène, pastorale imitée de l'italien de L.G.C.D.H.* par R.B.G.T., Paris, George Drobet, 1595; Paris, Abel l'Angelier, 1595; Paris, Guillemot, 1598). Per *La Calisto* si registra un rifacimento ad opera di uno dei drammaturghi e tragediografi protagonisti della cosiddetta "Rinascenza cretese", Georgios Chortatsis, che compose la sua *Παρώγια* fra il 1590 e il 1600. Di questo testo disponiamo oggi di un'edizione critica e commentata a cura di Emmanouël Kriarà, rivista da Comnini D. Pidonia (Γεώργιος Χορτάτσες, Πανώρια. Κριτική έκδοση με εισαγωγή σχόλια και λεξιλόγιο Εμμανουήλ Κριαρά. Αναθεωρημένη με επιμέλεια Κομνηνής Δ. Πεδώνια, Θεσσαλονίκη, Ζήτρος, 2007). Dobbiamo queste informazioni a Barbara Spaggiari, che ha curato il repertorio completo delle opere di Luigi Groto in *Le Rime di Luigi Groto, Cieco d'Adria*, edizione critica a cura di B. SPAGGIARI, Adria (Ro), Apogeo editore, 2014, pp. LIX-LXXXVII (cfr. in particolare le pp. LXV-LXVI). La curatrice rimanda anche a F. RIZZO NERVO, *L'Italia centro di "smistamento"*

questi rifacimenti, in particolare quelli francesi, può rivelarsi utile per indagare eventuali punti di contatto e relazioni tra l'opera di Groto e la produzione pastorale in Francia tra XVI e XVII secolo.

Per quanto riguarda la vitalità del *Pentimento amoroso* in area anglosassone, ci è giunta notizia di una rappresentazione in versione latina (col titolo *Parthenia*) svoltasi a Cambridge intorno al 1600¹⁰. Indice della sua fortuna nella medesima area culturale è inoltre una traduzione quasi letterale della prima scena del primo atto nella *Queen's Arcadia* di Samuel Daniel (I, II), del 1605¹¹: si tratta di tessere che contribuiscono alla composizione del mosaico delle influenze di Groto in Inghilterra (tema peraltro già in parte illuminato dalla critica¹²), dove il Cieco d'Adria, secondo le parole del drammaturgo Ben Jonson (1572-1637), godeva di una fama non inferiore a quella di Tasso e di Guarini.

La Calisto, riprendendo un mito narrato nelle *Metamorfosi* di Ovidio (II, 401-533), è ambientata in Parrasia ed espone la storia della ninfa Callisto che viene concupita e violata da Giove: si tratta di un mito eziologico, poiché da questa unione feroce nascerà Arcade, che darà il nome alla mitica regio-

degli esuli bizantini, in *Storia della Letteratura Italiana*, dir. da E. Malato, vol. XII, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 163-72: 162.

¹⁰ PIERI, *L'Arcadia in Polesine*, p. 423, nota 28.

¹¹ V. M. JEFFERY, *Italian and English Pastoral Drama of the Renaissance. III. Sources of Daniel's «Queen's Arcadia» and Randolph's «Amyntas»*, «Modern Language Review», XIX, 4 (Oct., 1924), pp. 435-44.

¹² Ricordo G. CAVAZZINI, *Dall'«Adriana» a «Romeo and Juliet»: problemi di un rapporto*, in G. BRUNELLO - A. LODO, *Luigi Groto e il suo tempo (1541-1585)*. Atti del Convegno di studi (Adria, 27-29 aprile 1984), Rovigo, Minelliana, 1987, pp. 337-53; G. BAZOLI, *Groto e Shakespeare: un confronto possibile?*, «Quaderni veneti», XXXIX (2004), pp. 7-27; B. SPAGGIARI, *La presenza di Luigi Groto in Shakespeare e negli autori elisabettiani*, «Italique», XII (2009), pp. 173-98; EAD., *Studi su Luigi Groto e sull'epigramma nei «Shakespeare's Sonnets»*, Wien, LIT Verlag, 2019.

ne. L'episodio di Callisto portato sulla scena da Groto esclude il momento preliminare dell'incendio nella casa del padre di lei, Licaone, poi tramutato in lupo da Giove (comunque presupposto dalla vicenda narrata, in quanto in quel momento Gemulo, il pastore che la salvò dalle fiamme, si innamorò di lei), per concentrarsi sulla vicenda amorosa tra Callisto e Giove, che arriva fino allo stupro (rigorosamente perpetrato non in scena)¹³, seguito dalle nozze riparatrici con il pastore, escludendo parimenti il momento della doppia trasformazione della ninfa in orsa, cui segue il catasterismo (un'operazione tipica delle trasposizioni teatrali dei miti, per motivi legati alla verosimiglianza). Né la coppia Giove-Callisto è l'unica presente nel dramma: a Giove infatti, sin dal primo atto della prima scena, viene affiancato Mercurio, inizialmente come suo aiutante, poi a sua volta invaghito di una ninfa, Selvaggia, che riesce parimenti a violare.

Gli dei celesti, per ottenere i loro scopi, assumono le sembianze di Diana (Giove) e della ninfa Isse (Mercurio), travestimenti che generano una serie di equivoci che sollecitano il riso e danno occasione a Groto di contaminare il mito ovidiano, in modo del tutto originale, con l'*Amphitruo* di Plauto. La seconda scena del primo atto riprende molto da vicino tale modello classico ed è tutta incentrata sugli equivoci che si generano tra l'ignara ninfa Isse e un Mercurio burlone che ha assunto le sue fattezze, a danno, naturalmente, della ninfa, alla quale vengono solamente risparmiati le botte riservate in Plauto allo schiavo Sosia; alle citazioni puntuali si aggiungono

¹³ Si ricordi in proposito GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorso over lettera [...] intorno al comporre delle commedie et 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. 237-38.

diverse battute forgiate sul testo plautino, del quale questa scena grotiana rappresenta una vivace riscrittura.

Un ulteriore dio celeste compare sulla scena all'inizio del terzo atto, Febo: esiliato in Parrasia da Giove in seguito al disastro compiuto da suo figlio Fetonte, trascorre il suo tempo cantando travestito da pastore e corteggiando invano la ninfa Isse di cui si è invaghito. Il suo ruolo non è solamente strutturale, venendo a costituire la terza coppia dio-ninfa, bensì anche legittimato dalla necessità di introdurre un nobile personaggio degno di elogiare la casa d'Este. Groto viene così a costruire un personaggio bifronte: da un lato il cantore delle glorie di Alfonso II d'Este, dedicatario dell'opera, in ottave stilisticamente elevate, dal tono quasi tragico; dall'altro un personaggio "basso" e "comico" che ha i tratti del satiro, essendo beffato per ben due volte dalla ninfa Isse e poi addirittura da Mercurio¹⁴. La ninfa, se riesce due volte a sfuggirgli grazie alla propria astuzia, capitola però alla fine (ma la notizia arriva solo nell'ultima scena dell'ultimo atto, e il lettore è come sospinto dalla speranza che fino alla fine la ninfa riesca a sfuggire al dio bramoso). Le tristi vicende hanno poi un esito "felice", poiché le tre ninfe violate da Giove, Mercurio e Febo, ripudiate da Diana, sono date in spose ai due pastori da tempo innamorati di loro (Gemulo e Silvio) e al capraio Melio, e la favola si chiude così con l'annuncio delle triplici nozze.

In questa pastorale si ha l'impressione che i pastori siano introdotti solo per realizzare la possibilità di un finale felice. Topico è il loro ruolo di innamorati non ricambiati, che si manifesta in sequenze tradizionali quali il lamento d'amore, il racconto dell'innamoramento, il desiderio di morire per le pene d'amore. Senonché Groto prende spunto dal fatto, apparentemente paradossale, che le ninfe, dopo averli a lungo

¹⁴ Mercurio, con una differente beffa, si prende gioco di Febo in veste di pastore anche in OVIDIO, *Metamorfosi*, II, 675-707.

respinti, acconsentano improvvisamente a sposarli, per costruire una scena originale e dalla comicità brillante: su istigazione di Mercurio, i due pastori si rivolgono a un mago, il dotto Eugenio, che conosce ogni arte d'incanti, fra i quali ne spicca uno in grado di far innamorare le ninfe. La prospettiva appare irresistibile per i due pastori, che si affrettano a rivolgersi al mago, le cui qualità mirabili sono elogiate a lungo da Mercurio e puntualmente (e comicamente) dissacrate dal capraio Melio, a tal punto che Febo dice di lui «quel che tra lor par più pazzo è più savio» (III, III, 696). La scena è ben costruita e divertente e non poteva non ricordare ai lettori del dramma grotiano (ma forse anche agli spettatori) *l'Arcadia* di Sannazaro, di cui il passo ricordato costituisce una riscrittura dissacrante e parodica (si confronti in particolare la prosa IX)¹⁵. Così, agli occhi degli ingenui pastori, il subitaneo mutamento di pensiero delle ninfe è dovuto alla potenza degli incanti, naturalmente inefficaci. Delle “nozze riparatrici” e del problema di giustificare agli occhi dei pastori la mutata volontà delle ninfe discutono Giove e Mercurio già nella prima scena del primo atto, prevedendo già la conclusione della favola certi del proprio successo; la scena del dotto Eugenio viene così a costituire la realizzazione di una sagace idea di Mercurio, che a tale problema ha trovato una soluzione astuta e raggirante, ovviamente nei confronti dei poveri pastori innamorati.

La presenza di Giove, Mercurio e Febo e il loro ruolo di protagonisti è senz'altro degna di attenzione: sono essi i veri motori dell'azione e in questo loro ruolo in *Arcadia* consiste la novità della proposta grotiana. L'introduzione di tre dèi celesti tra i maggiori in una favola pastorale che tematizza quello che è possibile definire il mito fondativo dell'*Arcadia* si configura come un atto di nobilitazione di questa mitica re-

¹⁵ La segnalazione compare già in LUIGI GROTO, *La Calisto*, a cura di L. GIACHINO, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2018, p. 18.

gione e quindi, per luce riflessa, della favola pastorale stessa; in questo senso è un'operazione opposta a quella proposta da Giovanni Fratta nella sua *Nigella (editio princeps* Verona, Bastiano Dalle Donne, 1582), in anni che precedono di poco l'edizione principe del primo dramma pastorale grotiano¹⁶: Groto si riallaccia, piuttosto, all'illustre precedente dell'*Egle* di Giraldi¹⁷.

Come è noto, mediante l'*Egle*, primo esempio di pastorale regolare, Giraldi mirava consapevolmente a rifondare in senso classicistico le rappresentazioni boscherecce di natura amorosa; per farlo egli si riallacciava direttamente al terzo genere indicato da Orazio nell'*Ars poetica*, il nebuloso dramma

¹⁶ L'autore veronese, intimo amico e corrispondente di Groto, si inseriva nel dibattito sulle origini del dramma pastorale proponendone una rifondazione verso il basso, più umile, che contemporaneamente sanciva un allontanamento dai due generi maggiori: la tragedia e la commedia. Ciò è evidente innanzitutto a livello strutturale, come dimostrano la scansione in tre atti e l'assenza del prologo e dei cori (GIOVANNI FRATTA, *Nigella, favola pastorale*, a cura di P. LASAGNA, Bologna, ArchetipoLibri, 2012, pp. 19-35). Groto invece, che pure a Fratta aveva chiesto l'invio della sua favola pastorale per sistemare le sue (il 9 luglio 1582 gli scrive infatti: «passato il mese ascolterò più volentieri la sua pastorale [La *Nigella*] accioché, dovendo stamparne una delle mie tra pochi mesi [*La Calisto*, ed. princeps 1583], e ristamparne un'altra già stampata questi anni adietro [*Il pentimento amoroso*, che nel 1576 aveva già conosciuto due emissioni], allo specchio infallibile della sua possa venir raddrizzando e raccorciando le mie»), dimostra di ricollegarsi piuttosto a Giraldi Cinthio, discostandosi dalla proposta di Giovanni Fratta, del quale non ha recepito la lezione strutturale a sua volta innovativa. Cito dall'edizione moderna delle *Lettere famigliari* di Luigi Groto, che prende a riferimento l'edizione a stampa ritenuta più completa a confronto con le altre (Venezia, Giuliani, 1616): *Le «Famigliari» del Cieco d'Adria*, a cura di M. DE POLI, L. SERVADEI e A. TURRI, saggio introduttivo di M. NANNI, Cornuda (Treviso), Antilia, 2007, p. 307.

¹⁷ Che Groto avesse «l'ambizione di riprendere il modello illustre della recente *Egle*» era già stato proposto da PIERI, *L'Arcadia in Polesine*, p. 412.

satiresco, che a differenza di commedie e tragedie classiche era giunto ai suoi tempi nel solo esempio del *Ciclope* di Euripide. L'operazione "filologica" di Giraldi era volta proprio a dare un fondamento illustre alle rappresentazioni pastorali, cercando di ridurre la discrepanza problematica che sussisteva al suo tempo tra i modelli, ben chiari e codificati, disponibili per la commedia e per la tragedia, e il carattere più indefinito e vago del terzo genere, che andò incontro a regolamentazione solo a partire dalla metà del Cinquecento¹⁸.

Lo sperimentalismo giraldiano, evidente soprattutto nella presenza degli dei silvestri, che introducono in Arcadia l'elemento divino, nella scelta del finale infelice (poi teorizzato nella *Lettera sopra il comporre le satire atte alla scena*) e nelle preoccupazioni moralistiche, restò senz'eco, facendo dell'*Egle* «un fenomeno isolato, ingiustamente avvolto nel silenzio da parte dei contemporanei»¹⁹. Ancora più significativo, pertanto, diviene il recupero grotiano dell'elemento della presenza divina in Arcadia nella *Calisto*.

¹⁸ Giraldi Cinthio fu autore di una duplice operazione "militante": pratica (la composizione dell'*Egle*) e teorica (il trattato *Lettera ovvero discorso di messer Giovan Battista Giraldi Cinthio sopra il comporre le satire atte alla scena, a messere Attilio dall'Oro*, che però non ebbe una circolazione cinquecentesca). La satira giraldiana, se da un lato fu in grado di sancire l'abbandono dell'ottava e l'introduzione di una struttura che la avvicinava alle altre forme teatrali maggiori (la suddivisione in cinque atti e la presenza del prologo, unita al rispetto dei dettami aristotelici in materia di unità di tempo e di luogo), per altri aspetti non venne accolta e non riuscì ad imporsi come modello.

¹⁹ M. PIERI, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 167-68. Che l'esperimento giraldiano non sia stato del tutto dimenticato è messo in luce da Laura Riccò, che ricorda come Agostino Beccari, nel prologo del *Sacrificio* (1555), si confronti apertamente con Giraldi richiamando il prologo dell'*Egle* (cfr. L. RICCÒ, «Ben mille pastorali». *L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 41).

Giraldi Cinthio fu certamente un autore molto apprezzato da Groto, da lui incluso, nella lettera dedicatoria dell'*Emilia*, in un celebre terzetto tragico accanto a Sofocle e a Seneca, come rappresentante e “specialista” della tragedia in volgare²⁰. Lo troviamo ancora citato, due volte, in una lettera grotiana “dedicatoria” datata 24 settembre 1582, dove il Giraldi “pastorale”²¹ viene inserito in una rassegna di autori illustri²², della quale occupa la quarta posizione accanto a Virgilio, Ariosto, Bembo, gli scrittori spagnoli, Tasso, Trissino, Petrarca, Valerio Massimo, Groto stesso²³. La presenza di Giraldi è evocata nuovamente nel prosiegua della lettera, nuovamente accanto a grandi autori, i cui personaggi hanno compiuto il viaggio infernale: Virgilio con Enea, Ariosto con Astolfo, Boccaccio con Teseo, Giraldi con Ercole, Dante e Giordano²⁴ che «vi portaron se stessi»²⁵. Giraldi è dunque un autore che Gro-

²⁰ *La Emilia*, Lettera dedicatoria, Venezia, Francesco Ziletti, 1579, p. a4r: «Anzi non si è ancora fin qui trovato tragico alcuno che con felice riuscita si sia posto a scriver comedie, o comico che si sia dato a compor tragedie: perché l'impossibil tenta colui che tenta in ciascuna di queste due professioni scoprirsi eguale. Così Sofocle in greco, Seneca in latino e il Giraldi in volgare, intenti con Eraclito alle lor reali e lagrimose tragedie, non han mai calzato il comico socco».

²¹ Dice infatti di lui Groto «volendosi mostrar grato al suo prencipe, gli offerse in dono boschi habitati da ninfe ingannate e da satiri ingannatori» (GROTO, *Le Famigliari*, p. 322).

²² Essi sono evocati con riferimento ai “territori” di cui fecero dono ai dedicatari mediante le loro opere, un *topos* amato particolarmente da Groto.

²³ Dice di sé Groto, con riferimento alle sue pastorali: «Io parimente feci doni reali, e donai hora il paese di Parrasia nella mia *Calisto*, quando questo paese medesimo, ma con nome d'Arcadia, nel mio *Pentimento Amorososo*» (GROTO, *Le Famigliari*, p. 323).

²⁴ Probabilmente Jean de Meung, poeta francese che fiorì nella seconda metà del sec. XIII; la sua opera più celebre fu la continuazione del *Roman de la Rose*. Ringrazio Sandra Clerc per il suggerimento.

²⁵ GROTO, *Le Famigliari*, p. 323.

to ritiene degno di accompagnarsi agli altri e del quale conosce bene l'intero orizzonte dell'opera.

La Calisto si mostra vicina all'*Egle* per ispirazione e riprese e forse non è del tutto improbabile ipotizzare che proprio la satira giraldiana abbia potuto offrire all'autore adriese l'abbrivo per la composizione della sua prima favola pastorale. Pur essendo protagonisti della satira gli dei silvestri, quelli celesti sono comunque in più luoghi evocati; sono personaggi *in absentia* e motori dell'azione: di essi si dice che, innamorati delle ninfe, discenderanno dal cielo per godere del loro amore ed è proprio questo sospetto che muove gli dei silvani a voler ghermire le ninfe per primi²⁶.

La presenza degli dei celesti nel mondo boschereccio dell'*Egle* è duplice: da un lato, il loro avvento appare imminente e non ancora avvenuto:

EGLE Vi fa saper che son gli dèi del cielo
Non men che voi di queste ninfe accesi;
E che, tosto che 'l sol tolga la luce
A le cose mortai, voglion dal cielo

²⁶ [SATIRO] «Qualor io penso meco che son tali | Le nostre ninfe, ch'ì celesti dèi | Cosa da lor le tengono e dal cielo | Voglion discender, per goder di loro. | O di che ben saremo privati noi, | Se ne fossero tolte da le mani | Le nostre ninfe! FAUNO Il lamentarsi è vano | Quando non ponno le querele aiuto | Porgere a chi si duole; e però prima | Che dal cielo discendano nel bosco | Gli dèi, buon fia che noi prendiamo il tempo | D'averle ne le man prima di loro. | Dunque, pria che sia Giove et gli altri dèi | Possessori di quel che a noi si deve, | Mentre l'abbiam qui ne le forze nostre, | È da cercar che cel godiamo noi» (*Egle*, I, II, 100-15). Tutte le citazioni dell'*Egle* sono tratte da: GIAMBATTISTA GIRALDI CINZIO, *Egle; Lettera sovra il comporre le Satire atte alla scena; Favola Pastorale*, ed. critica a cura di C. MOLINARI, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1985. Nella satira giraldiana, a differenza del testo di Groto, le ninfe sembrano ricambiare l'amore verso gli dei del cielo, anche se ciò in realtà è soltanto simulato, perché «così pensan pregio | acquistarsi e dovere esser più care | a' loro amanti» (*Egle*, I, II, 153-55).

MARTA FUMI

Venirsi ne le selve a goder d'esse.
FAUNO Ohimè! SATIRO Io non vo' già ciò dolermi;
Prima di loro i' me n'andrò a la caccia.
EGLE E ch'essi, per non esser conosciuti,
Sotto mentita forma a lor verranno. (*Egle*, II, II, 86-94)

Gli dei del cielo sono indicati ad esempio per i silvani per la loro capacità di soddisfare le proprie brame amorose ricorrendo ad inganni e astuzie:

[EGLE] Però esempio vi dian gli dèi del cielo,
I quai conducon con inganni a fine
I lor disiri e con inganno ancora
Pensan di queste ninfe oggi godere. (*Egle*, II, II, 130-33)

Gli «inganni» alludono senz'altro alle trasformazioni mitologiche cui Giove si prestò per poter giacere, di volta in volta, con le sue numerose amanti, provocando sempre le ire di Giunone; nel terzo atto dell'*Egle* vengono richiamate numerose figure femminili amate da Giove e da Febo, fra le quali è citata anche Callisto, al terzo posto dopo Io e Semele e in posizione forte, in finale di verso (qui la presenza degli dei celesti in Arcadia è presentata come già avvenuta):

[EGLE] [...] Appresso, se vorrete
Discorrere e veder che fine avuto
Abbian le donne di che goduto hanno
Gli dèi del ciel, veder potrete chiaro
Che non è il loro amor se non di danno.
Io vi sia esempio e Semele e Calisto
E la misera Clizia e la dolente
Madre di Febo e di Diana vostra,
La qual, prima che lor portasse a Delo,
Tante fatiche e tant'aspre sostenne,
Che vi puon distornar d'amar costoro. (*Egle*, III, I, 209-19)

Il mito ovidiano di Callisto, in particolare, aleggia anche in un altro passo dell'*Egle*, quando Pan, innamorato, desiderando soddisfare i suoi desideri dice di sé «Ma mi farei Diana, come Giove | si fece per Calisto» (*Egle*, IV, 1, 52-53).

Non è improbabile, pertanto, ipotizzare che proprio dall'*Egle* Groto possa aver attinto un primitivo spunto per comporre la sua *Calisto*, stuzzicato dalla possibilità di rappresentare questi «dei del cielo» che, ardendo d'amore per le ninfe, «per non esser conosciuti, | sotto mentita forma a lor verranno» per condurre «con inganni a fine | i lor disiri» (sono parole tratte dall'*Egle*, ma che si adattano perfettamente alla *Calisto*)²⁷.

La circostanza, di per sé, si prestava a dar luogo a situazioni divertenti (come avviene infatti nella pastorale grotiana per i personaggi di Giove, Mercurio e Febo “travestiti”), soprattutto se contaminata con il tema plautino del doppio: ecco allora che nella *Calisto* Giove e Mercurio sono personaggi consapevoli del doppio e che dominano gli scherzi, mentre Febo ne è vittima (di Isse e di Mercurio, che della ninfa ha assunto le sembianze).

Della coralità dell'*Egle* nella *Calisto* non resta traccia, se non *a latere*, nelle canzoni in musica cantate per intermedio che chiudono gli atti²⁸; parimenti non si può parlare di una presenza di satiri, dal momento che essa è evocata in appena un verso («GEMULO Dunque tu credi pur ch'abbian fatt'opera | i

²⁷ Anche i versi dell'*Egle* in cui si allude alla discesa degli dei celesti «tosto che 'l sol tolga la luce | a le cose mortai», che potrebbero senz'altro alludere alla notte, avrebbero potuto rappresentare uno spunto per Groto per l'introduzione del personaggio di Febo come terzo dio celeste in Parrasia, lì giunto dopo che il disastro provocato da Fetonte ha tolto luce al cielo e a tutta la Terra. La scelta risulta d'altro canto suffragata dalle *Metamorfosi* ovidiane, che presentano il dramma di Febo e di Fetonte immediatamente precedente alla storia di Callisto.

²⁸ Esse sono cantate rispettivamente dalle tre Grazie (atto I), da quattro cigni (II), dagli alberi (III), dalle nuvole (IV).

nostri incanti? FEBO Il credo. MELIO Han fatto ridere | i pastori, le ninfe, i fauni e i satiri», *La Calisto*, V, VI, 1-3): il personaggio che più si avvicina alla figura del satiro è Febo, che viene beffato da Isse e da Mercurio, ma che alla fine riesce a godere della ninfa che brama.

Se *La Calisto* non può essere definita «satira» in senso giralduano (le manca la presenza di «Satiri, Titiri, Silvani et Pani» e del «fine infelice»)²⁹, il rapporto con Giraldu si rivela comunque fecondo: l'accoglimento della presenza divina in Arcadia ha sicuramente in Groto un esito originale.

L'introduzione degli dei celesti in scena è un'operazione, infatti, che porta ancora più avanti lo sperimentalismo giralduano in tale direzione, avvicinando *La Calisto* alla commedia plautina. Plauto è espressamente evocato nel prologo della *Calisto* come autore di un'opera nella quale gli dei compaiono in scena («Qui parleran gli dei, come già in Plauto, | e come ne le selve già parlarono», *La Calisto*, Prologo, 85-86). Proprio questa volontà grotiana di avvicinamento al classico fa sì che il modello giralduano, seppur presente, non sia menzionato esplicitamente (a meno di ravvisarne una celata presenza in quel «e come ne le selve già parlarono»)³⁰.

Dietro la citazione di Plauto da parte di Groto si può forse ravvisare la volontà di instaurare un legame tra la propria pa-

²⁹ Non sarà inutile richiamare la definizione giralduana di satira: «La satira è imitatione di attione perfetta di dicevole grandezza, composta al giocoso et al grave con parlar soave, le membra della quale sono insieme al suo luogo per parte et per parte divise, rappresentata a commovere gli animi a riso et a convenevole terrore et compassione» (*Letera overo discorso di messer Giovan Battista Giraldu Cinthio sovra il comporre le satire atte alla scena, a messere Attilio dall'Oro*, in GIRALDU CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre*, 2002, pp. 328-29).

³⁰ Il passo citato potrebbe anche alludere, d'altro canto, alla presenza divina nelle selve delle *Metamorfosi* di Ovidio (che però non è un testo teatrale).

storale e la commedia latina, per creare una continuità ed inserire la propria opera nella scia del tracciato aperto dalla commedia classica. Lo sperimentalismo grotiano, attento alle sollecitazioni degli uomini del suo tempo, accoglie la proposta innovativa di Giraldi riguardo alla presenza divina in Arcadia, ma non la segue pedissequamente, dimostrando di nutrirsi di una propria vena. L'operazione giraldiana è così traghettata da Groto verso un esito originale: in questo l'esperimento grotiano porta a compimento ciò che Giraldi Cinthio si augurava nella lettera di dedica della satira, quando confessava che lo aveva spinto alla pubblicazione anche la persuasione che

questa mia nuova favola potrebbe essere duce a' gentili spiriti a farli giungere, in questa maniera di scrivere, là ov'io forse non sono arrivato³¹.

2. La presenza di Giraldi si mantiene salda anche nella seconda favola pastorale composta da Groto, *Il pentimento amoroso* (*princeps* 1576), a partire dalla lettera di dedica, dove, andando oltre i motivi topici, il Cieco d'Adria sembra riprendere e polemizzare con alcuni spunti giraldiani esposti nella lettera dedicatoria dell'*Egle*³².

I tre macro-temi che si susseguono in entrambe le lettere sono l'argomentazione iniziale a scansione ternaria, la pubblicazione (con la rivendicazione di un primato) e la dedica. Simile è l'avvio dei due testi:

Tre cose tra le altre, magnifico messer Bartolomeo, sono sovente principale cagione che i nuovi componimenti che da sé sono degni

³¹ GIRALDI, *Egle*, Lettera dedicatoria, p. 5.

³² Se qui Groto sembra prendere le distanze dal comportamento di Giraldi nei confronti della pubblicazione, ciò non toglie che l'autore adriese abbia apprezzato l'*Egle*, dalla quale, come ho cercato di dimostrare, attinse utili spunti per la propria opera.

di loda appresso qualche torto giudizio ricevan biasimo. L'una delle quali è l'ignoranza altrui, l'altra il troppo persuadersi di sapere, la terza l'altrui invidia. Perché coloro che non sanno non stimano buono se non quello ch'è lor proprio, ciò è l'ignoranza. E quelli che si persuadono di sapere tutte le cose, veggendosi non essere iti con lo 'ngegno tanto oltre, quanto alle volte veggono andare altri, cercano col biasimare gli apportatori delle cose nuove serbarsi quella riputazione ch'essi s'hanno acquistata appresso tale che si ha creduto poter sapere, col mezzo loro, ogni lodevole cosa. E gli invidiosi che sempre con dolente occhio mirano il bene altrui, quanto più vaghe veggono apparir le cose nuove e più atte ad accrescere pregio a' loro auttori, tanto più cercano macchiarle col loro veleno, acciòché meno vaghe e men leggiadre si scuoprano agli occhi di chi le dee mirare. (*Egle*, Lettera dedicatoria, p. 4)

Tre son le maniere de gli uomini, illustre signore, che lasciano il lodevole e fruttuoso essercizio del comporre opere: alcuni per ignoranza, e questi sono degni di scusa per aver taciuto e di loda per aver conosciuto se stessi; altri per dapocagine, per li quali è da pregare Iddio che lor perdoni il passato e li corregga per l'avvenire; gl'ultimi si restano spaventati dalle punture delle lingue mormoratrici, e questi son dignissimi dell'aspra verga d'ogni riprensione, perché nel comporre un'opera o il giudizio o il desiderio è buono. Se 'l giudizio è buono, l'opera è buona; se buono è il desiderio, buona è la intenzione: dunque l'opera composta merita d'esser lodata o perché fu buona, o perché fu desiderato che buona fosse. (*Il pentimento amoroso*, Lettera dedicatoria, p. A2r)³³

L'argomentazione di Giraldis indaga le cause che possono arrecare danno alla fama di componimenti di per sé degni di lode; nel prosieguo della lettera, egli confida al dedicatario dell'opera di essersi fatto frenare da queste paure:

³³ Le citazioni del *Pentimento amoroso* sono tratte dall'edizione di Venezia, per Francesco Rocca a Sant'Aponal, all'Insegna del Castello, 1576, ma con un adattamento ai criteri dell'edizione a mia cura, in allestimento.

Per questo adunque, veggendo io a che rischio i' mi poneva e quanto gran campo io dava a simili genti di lacerarmi, s'io dava fuori la satira mia, cosa non pur nuova, ma s'io non me 'nganno né anche conosciuta da molti a' tempi nostri, meco avea deliberato tenerla ascosa e nel seno godermi d'esser stato io il primo che dopo mill'anni e più avessi posto in questo campo il piede³⁴.

Groto sembra polemicamente rispondere ai timori di Giraldi quando non mostra indulgenza verso coloro che sono «spaventati dalle punture delle lingue mormoratrici» e per questo motivo «lasciano il lodevole e fruttuoso esercizio del comporre opere». Sembra inoltre voler “rassicurare” Giraldi quando tenta di dimostrare che non solo i «savii» (assimilabili ai «dotti» giraldiani) e i buoni, ma anche gli sciocchi e i malvagi non saprebbero dirne male:

Oltre a ciò, l'opera composta capita in man o di savii e buoni o di sciocchi e malvaggi. Il savio non sa dir male, il buono non può dir se non bene; lo sciocco, poi, come può biasimar le azzioni altrui, se non regola né conosce le proprie? Il malvagio come può dir male, sapendo che se dice mal de' malvaggi, dice mal di se stesso, se dice mal de' buoni, non è creduto da gl'altri? (*Il pentimento amoroso*, Lettera dedicatoria, pp. A2r-v)

Giraldi, infine, si risolve a pubblicare la sua opera confidando in una ricezione positiva grazie al giudizio sincero dei dotti e sottolinea, in un inciso, di essere stato spinto alla pubblicazione proprio grazie alla loro insistenza³⁵. Il Cieco d'Adria ri-

³⁴ GIRALDI, *Egle*, Lettera dedicatoria, pp. 4-5.

³⁵ GIRALDI, *Egle*, Lettera dedicatoria, p. 5: «Ma dopoi, sapendo ch'i dotti, che sono d'animo sincero, prendono piacere di quello che a quegli altri è di noia e bramano ch'ogni di appaia cosa onde si destino i belli ingegni ad arricchire questa nostra volgar favella, ho voluto più tosto piacere a questi pochi tali (che dopo che la mi fero porre in scena, più e più volte chiesta la mi hanno) che per la moltitudine di quegli altri essere tenuto da questi poco cortese».

prende e sviluppa ampiamente questo tema rivendicando invece, con orgoglio, di essere giunto alla pubblicazione dell'opera solo perché lo desiderava:

Saprei ben dire anch'io d'averla dato fuori a' comandi e a' preghi de' mei signori e amici (sì come in vero la composi e la feci recitar l'anno adietro in Adria a' comandi ed a' preghi del clarissimo misier Michiel Marino, di preciosa ricordanza, che allora giustissimamente e felicissimamente reggeva questa città), ma non voglio, perché confesso non aver né signor né amico sì possente per propria autorità, né sì poco tenero del mio onore, che potesse o volesse sforzarmi a porre alle stampe un'opera contra mia voglia. Potrei dir che i miei amici la mi avessero involato e publicatola o contra o senza il consenso mio³⁶ (il che agevolmente si crederebbe, per esser io privo di vista), ma non vo' dirlo, perché né gli amici con cui pratico son sì malvaggi che mi involassero le mie opere, né io sì sciocco che le mi lasciassi involare, né le mie opere sì belle che si rendano degne d'essere involate; oltre che i giustissimi signori viniziani, sì come non comportano alcuna ingiustizia, così non concedono che si stampi opera senza licenza dell'autore. Saprei dir d'averla publicata per breve diporto del mondo, ma ciò sarebbe una pazza superbia, o una superba pazzia, perché se 'l mondo è vissuto quasi settemila anni senza questa mia pastorale, e' potrebbe senza essa ben anco vivere insino al fine. Potrei dir d'averla data³⁷ fuori per aver occasione di consacrarla alle illustri Signorie Vostre, ma mi si potrebbe poi anco argomentar contra che bastava mandarne una copia a penna: dunque si conosce ch'io l'ho data fuori perché ho voluto, e che ho voluto, perché l'ho data fuori. (*Il pentimento amoroso*, Lettera dedicatoria, pp. A2v-A3v)

Anche questo aspetto, di per sé topico, diviene il bersaglio delle frecce polemiche di Groto: dietro quel «saprei ben dire *anch'io*» potrebbe forse celarsi, insieme agli altri autori che fanno uso di questo *topos*, l'ombra di Giraldo, e in questo sen-

³⁶ La situazione è topica, si pensi ad esempio al caso delle commedie di Ariosto.

³⁷ «publicata [...] data»: nella *princeps* le due forme compaiono al maschile.

so il passo grotiano ricordato potrebbe forse aggiungersi al precedente nel costituire un ulteriore richiamo, polemico, alla lettera prefatoria dell'*Egle*.

Come Giraldi sottolinea il primato della propria operazione drammaturgica, anche Groto, dopo aver sussurrato «nell'orecchio» del lettore le altre due motivazioni che lo hanno spinto alla pubblicazione del *Pentimento amoroso*, rivendica un primato, ben diverso da quello di Giraldi perché del tutto “provinciale”, ma che ben sottolinea il forte legame, mai celato ma al contrario orgogliosamente esibito, tra l'autore adriese e il proprio pubblico: Groto è il primo autore a «favella» «delle giovani d'Adria», dal momento che di esse «né al primo tempo, né dopo la ristorazion di cotal cittade ha favellato alcuno scrittor se non io, che pur sono stato il primo»³⁸. E alle belle donne di Adria è effettivamente dedicata una sequenza nella terza scena del terzo atto.

Le due lettere si concludono poi con la *laudatio* dei rispettivi dedicatari, Bartolomeo Cavalcanti e Vincenzo e Marina Naldi; brevissima nel testo di Giraldi, ampiamente sviluppata in Groto.

Le riprese giraldiane non sono assenti neanche nel corpo del testo teatrale, come dimostra la presenza di una vivida immagine, quella dell'orsa gravida morente, che, morente, dà alla luce i suoi piccoli³⁹:

PANURGIA Hai visto caccia mai più dilettevole,
sorella?

³⁸ GROTO, *Il pentimento amoroso*, Lettera dedicatoria, p. A3v.

³⁹ La presenza di un'orsa gravida morente, che dà alla luce il figlio prima di spirare, si riscontra in PAUSANIA, *Descrizione della Grecia* VIII 3, 6 e in APOLLONIO, *Biblioteca* III 8, con riferimento al mito di Callisto. L'immagine necessita sicuramente di studi più approfonditi, in particolare per il suo impiego in ambito pastorale. Ringrazio Amelia Juri per la segnalazione.

MARTA FUMI

FENICIA Certo no!

PANURGIA Oh, quel notabile
colpo che ha fatto la nostra Amarilide
quando, da lei ferita, un'orsa gravida
morendo ha parturito i figli, e 'l vivere
in morte ha dato a quei, corsi pericolo
di perir quasi pria che nati siano!
E la madre pareva dir: "Fa' pur ampia
la piaga, accioché meglio i mei figli escano!"
(*Il pentimento amoroso*, II, I, 1-9)

AMADRIADI Ma chi avria pensato di vedere
Che quella gravida orsa, che trafisse
Con il dardo Diana, partorire
Devesse per la piaga i cari figli,
Sì che l'istessa man ch'a lei diè morte
Fosse a i figli cagion del nascimento? (*Egle*, IV, IV, 485-90)

Il pentimento amoroso è una favola pastorale inconsueta, nella quale troviamo un'Arcadia dipinta a tinte fosche e a tratti macabre, dove aleggia costantemente la presenza della violenza e della morte: il primo atto, appena più luminoso, non si spinge oltre l'effetto di lumeggiarla appena. La trama, davvero intricata, ruota attorno alle vicende amorose di tre coppie ninfa-pastore: Dieromena e Nicogino (che si amano reciprocamente), Panurgia e Menfestio (la ninfa desiderata riama l'innamorato, ma si mostra ritrosa), Filovevia ed Ergasto (ella ama follemente il pastore ma quest'ultimo sogna l'amore di Dieromena). Il primo atto, composto da sei scene, è dedicato ai pastori Nicogino ed Ergasto che si contendono l'amore per Dieromena, alla quale infine si rivolgono chiedendole di svelare a chi dei due lei desideri donare il suo cuore. La ninfa per rispondere compie un gesto enigmatico, dietro il quale si cela l'elezione di Nicogino: dona a lui la propria ghirlanda e prende su di sé quella di Ergasto. I due pastori, confusi, chiamano il dio Pan in veste di giudice per aiutarli; il dio conferma la

vittoria di Nicogino. Nel secondo atto è introdotto il personaggio della ninfa Filovevia, che ama intensamente Ergasto, non riamata. Il suo monologo sofferente è seguito dalla scena in cui ella interroga Eco, ricevendo risposte che fanno presagire il lieto fine. Ergasto intanto è deciso a non rassegnarsi e a conquistare ad ogni costo l'amore della bella Dieromena, che dal canto suo, monologando, dichiara fermissimo il suo amore per Nicogino. L'atto si chiude con Nicogino che chiede alla ninfa di godere del suo amore, ma ella si ritrae. Segue un canto amebeo tra i due innamorati. Il terzo atto si apre con il *topos* del bacio rubato che vede protagonisti Menfestio e Panurgia addormentata, occasione per Groto per ricordare la propria *Calisto* mediante la citazione di Giove che nel sonno godette di lei; quando Panurgia si risveglia si incollerisce col pastore e lo scaccia; salvo poi pentirsi del suo gesto, perché ne è innamorata. Dopo l'insero "provinciale" nel quale Groto omaggia le belle donne di Adria per bocca della ninfa Fenicia, estranea alle vicende amorose in quanto convintamente dedita a Diana, a partire dalla quarta scena del terzo atto il racconto si movimentata e le vicende si intrecciano e amplificano in un vivace *allegro* fino alla conclusione. Panurgia ed Ergasto, molto amici, si chiedono reciprocamente aiuto per ottenere ciò che desiderano: rispettivamente, la riconciliazione con Menfestio e l'amore di Dieromena. Ergasto, in particolare, vuole mettere discordia tra la "sua" ninfa e Nicogino e per farlo chiede la complicità di Panurgia nell'inscenare, all'insaputa dei due innamorati, un raggio a loro danno: fingerà che Nicogino ami Panurgia e farà in modo che Dieromena assista ad una finta scena d'amore, con la speranza di allontanare il cuore di lei dal pastore che ama. Panurgia sa che sta per compiere un atto sleale, ma per l'antica amicizia che la lega ad Ergasto si presta al terribile gioco. La messa in scena ha luogo, provocando la disperazione di Dieromena e di Menfestio, che colmo d'ira vuole denunciare a Diana l'infedeltà della sua Panur-

gia, affinché la dea le dia un aspro supplizio. Nicogino incontra Dieromena, adirata con lui, che non ne comprende il motivo; disperato, si ritiene vittima di un'ingiustizia e desidera morire. Contemporaneamente Ergasto, approfittando dell'amore di Filovevia, le chiede di intercedere per lui presso Dieromena. La ninfa, pur con il cuore spezzato, compie quanto Ergasto desidera, ma Dieromena si mostra risoluta nel non voler concedere ad Ergasto il proprio cuore. Nel quarto atto Ergasto, ritenendo che Dieromena lo rifugga a motivo dell'amore che Filovevia prova per lui, si spinge ancora oltre nella sua malvagità e ordina al capraio Melibeo di uccidere la ninfa fedele. Il capraio però la risparmia, commosso delle parole di lei: anche davanti alla terribile sentenza, si mostra fermissima nel suo amore e lieta di morire per l'amato, se è ciò che desidera. Nel frattempo Dieromena viene a conoscenza della messa in scena attuata a suo danno da Panurgia e si pente di essere stata crudele con Nicogino. All'inizio del quinto atto Fenicia rivela a Menfestio che la sua Panurgia, per volere di Diana, dovrà sottoporsi ad un combattimento con l'orso; quasi nulle sono le possibilità che sopravviva. Menfestio allora si pente di averla accusata, e decide di morire per lei o con lei; pertanto va incontro all'orso, ma travestito in modo da non essere riconosciuto. Segue il monologo di addio alla vita di Nicogino, che desidera morire; senonché Dieromena riesce a fermarlo in tempo: i due si riappacificano e desiderano accogliersi reciprocamente come sposi (v, iv). Anche Panurgia e Menfestio si riconciliano e i due con Dieromena e Nicogino (v, v). La risoluzione della vicenda che vede coinvolti Ergasto e Filovevia è più difficile, dal momento che Pan, per punire Ergasto, ordina ai silvani di legarlo a un albero e di ucciderlo. Il capraio Melibeo, intanto, vuole condurre Filovevia davanti a Pan in modo che il dio la scorga viva e risparmi Ergasto. Filovevia, dal canto suo, è felice di potergli salvare la vita. Inizialmente Pan è irremovibile, poi Filovevia in uno slancio d'amore si

propone di morire al posto di Ergasto. Pan accetta e ordina di procedere; il dio però non intende sacrificare davvero Filovevia, ma solo far prova a Ergasto del grande amore che la ninfa prova per lui. A questo punto Ergasto si pente di essere stato tanto tardo ad amare la ninfa e le chiede perdono; Filovevia per la troppa gioia sviene, e quando ritorna in sé, accetta la proposta di Ergasto di sposarla (V, VII).

Come si nota l'intreccio è sommamente avviluppato; le ninfe e i pastori tornano ad essere i protagonisti, mentre le divinità maggiori, Pan e Diana, ricoprono il ruolo di giudici e di garanti dell'ordine in Arcadia; temi ricorrenti sono l'amore e la morte, cui si accompagnano l'inganno e la finzione: i personaggi recitano essi stessi, in un gioco metateatrale che si rivela foriero di malintesi e sventure.

Dieromena, la ninfa da cui prende avvio la vicenda portata in scena, è il personaggio al quale le rielaborazioni francesi hanno dato ampio risalto dedicandogli il titolo dell'opera. Ma i veri motori dell'azione sono la fissazione amorosa di Ergasto per Dieromena e la costanza di Filovevia: è infatti la risolutezza di Ergasto che mette in moto l'inganno ai danni di Nicogino e Dieromena (per il quale potrà aver agito la memoria dell'episodio di Polinesso, Ariodante e Ginevra del canto V dell'*Orlando Furioso*⁴⁰, con l'importante differenza che alla fine il malvagio Polinesso, di cui Ergasto è figura, muore), inganno da cui poi dipenderà anche la sventura di Menfestio e Panurgia, ed è parimenti per la testardaggine di Ergasto nei confronti di Dieromena che l'omicidio di Filovevia viene ordinato. Alla costanza della ninfa, irremovibile nel suo amore nonostante le ingiurie subite, si deve invece il lieto fine: è unicamente grazie al suo atto d'amore generoso e smisurato che il finale luttuoso è scongiurato.

⁴⁰ La segnalazione compare già in PIERI, *L'Arcadia in Polesine*, p. 417.

Proprio la ninfa Filovevia è il personaggio che si imprime più a fondo nella memoria del lettore: il suo amore disperato e intaccabile, la sua granitica fedeltà, anche di fronte alla più infame ingiustizia subita, quella della morte, sono dotati di una grande forza drammatica e drammaturgica. La sua figura è estremamente interessante se la si considera in rapporto dialettico con altre figure femminili appartenenti al filone delle cosiddette «eroine tragiche»⁴¹: la ninfa di Groto, in particolare, rivela interessanti punti di tangenza con due eroine giraldiane, che trovano un loro comune prototipo nella Griselda di Boccaccio (*Decameron*, X 10)⁴².

Agata e Filareta, due figure femminili presenti negli *Ecatommiti*, si mostrano vicine a Filovevia nell'incarnare un ideale muliebre di costanza e perseveranza (opposto al *topos* della volubilità delle donne) e di eccezionale perdono. Nella vicenda di Agata (*Ecatommiti*, III 5), che scampa all'uxoricidio, le tangenze con la storia di Filovevia riguardano la fedeltà al marito nonostante i propositi assassini di lui e il tema del salvataggio dalla pena capitale: Agata salva il marito Consalvo da morte certa, alla quale è condannato per il tentato omicidio di lei (esattamente come avviene per Ergasto e Filovevia, anche se il pastore e la ninfa non sono marito e moglie). L'atto generoso della donna ha il potere di disporre l'animo di Consalvo ad amarla e l'uomo parimenti prende consapevolezza dei suoi errori (proprio come Ergasto), ripristinando così l'unione tra i due, portando al lieto fine e alla esaltazione della fedeltà, virtù salvifica in grado di opporsi al male e alla morte.

⁴¹ A questo tema è stato dedicato un convegno internazionale svoltosi all'Université de Fribourg il 29-30 novembre 2017; il volume degli atti è stato recentemente pubblicato (*Eroine tragiche nel Rinascimento*, a cura di S. CLERC e U. MOTTA, Bologna, I libri di Emil, 2019).

⁴² Il rapporto tra queste due eroine di Giraldo e la Griselda di Boccaccio è stato recentemente indagato da S. VILLARI, *Le eroine "tragiche" delle novelle giraldiane*, in *Eroine tragiche nel Rinascimento*, pp. 201-20.

La Filareta di Giraldi (*Ecatommiti*, intr. nov. 9), vicina a Filovevia anche nel nome grecizzante (rispettivamente: ‘amante dell’onore’ e ‘amante di ciò che è certo, saldo’) mostra, parimenti, grande costanza nel continuare ad amare il marito Gianni, nonostante egli l’abbia abbandonata per una fallace convinzione, e clemenza nei confronti di Ginetta e Ringuzzo, che avevano macchinato un inganno dannoso per loro: l’intervento di Filareta fa sì che ai due malfattori venga risparmiata la pena capitale, tramutata in ergastolo⁴³.

Simile è inoltre il ruolo “giudiziario” dell’autorità preposta alla tutela dell’ordine pubblico nelle due novelle giraldiane e nel *Pentimento amoroso*: nella novella di Agata è il podestà che, ammirato dalla costanza della donna, risparmia la morte a Consalvo; in quella di Filareta l’autorità preposta dichiara di non poter condonare del tutto la pena per motivi di giustizia, ma è disposta ad una riduzione di essa in accordo con la volontà della donna. Nella favola pastorale, similmente, è il dio Pan che, garante dell’ordine in Arcadia, dichiara inizialmente di non potersi sottrarre dal mandare a morte Ergasto, per esigenze di giustizia e per non creare un precedente; mostra poi, fingendo, di accettare il sacrificio della ninfa innamorata, pronta a morire al posto del suo carnefice, per rivelare infine che il tutto non era che un piano per far brillare la virtù di lei agli occhi di Ergasto, che alla fine si pente e accetta di sposarla. L’intervento di Pan e di Filovevia evita così il “doppio finale”, felice per i buoni e tragico per i malvagi (ma un finale tragico per Ergasto lo sarebbe stato, inevitabilmente, anche

⁴³ Come si può notare, per la costruzione del personaggio di Filovevia avrà senz’altro agito la memoria di queste due eroine giraldiane, unitamente alla Griselda boccacciana, alle quali si può aggiungere la figura dell’Alcesti euripidea, pronta a sacrificarsi per il marito Admeto: un testo che era presente a Groto anche per quanto riguarda la menzione di Febo in Tessaglia nella *Calisto*.

per Filovevia), traghettando la conclusione della favola pastorale verso il lieto fine anche per la terza coppia ninfa-pastore.

Nel *Pentimento amoroso* alla figura di Filovevia si aggiunge quella di Dieromena come esempio di fermezza femminile e di costanza nel proprio amore. Le due ninfe lo sono in due diversi gradi: mentre Dieromena, in un breve monologo (II, VII), dichiara il suo amore per Nicogino fermissimo (ma si tratta in questo caso di un amore ricambiato), quello di Filovevia appare sin da subito come disperato e ricambiato con odio. Questo tuttavia non scalfisce minimamente il suo amore ma, al contrario, lo porta alla luce e sembra farlo ancor più brillare. Le “avversità della fortuna” che si abbattano su di lei e che rendono il suo amore lancinante e doloroso sono incarnate nella malvagia volontà di Ergasto, ma hanno l’effetto, inspiegabilmente, di rendere il suo sentimento verso il pastore ancora più granitico:

[FILOVEVIA] [...] Il cor mio, simile
ad una pianta cresciuta a la debita
altezza, con la piega ben può rompersi,
ma non drizzarsi o in altra parte vogliersi.
Tua fui, sono e sarò; tua voglio vivere
e tua morir. Tormentami pur, usami
quanta crudeltà sai, sprezzami, scacciami
ch’io, come cagnolin battuto e spinto dal
padron, tornerò sempre a te più umile.
(*Il pentimento amoroso*, II, IV, 57-65)

[ERGASTO] [...] Costei, che a pena sapea muovere
il passo e la favella diè principio
ad amarmi, e quantunque ella poi abbia
auto assai che l’han pregata e pregano,
quantunque il padre antico ognor la stimuli
a maritarsi, è stata ognor più immobile
in questo amor sì infruttuoso ed aspero.
Né so come abbia auto pazienza
a sopportarle tanti scherni, strazii
e ingiurie che le ho fatto [...]. (*Il pentimento amoroso*, II, V, 3-12)

Resta problematico, per la Filovevia di Groto, l'elemento, aristotelico, dell'«errore»⁴⁴ grazie al quale il personaggio tragico possa definirsi mezzano; ma ella si dichiara vittima di Amore: in questo risiede la sua *hamartia* (colpa involontaria)⁴⁵.

Se il paradigma di obbedienza e sopportazione ha una chiara matrice cristiana (incarnato, più che tutti, dalla figura di Giobbe), non è un caso che, in una favola pastorale nella quale l'elemento del pentimento assume un ruolo centrale, si innesti alla fine anche il tema, pure cristiano, del perdono: ecco quindi che la coincidenza della risoluzione dell'intreccio con quanto Filovevia aveva desiderato e il perdono di Ergasto vengono a determinare il trionfo del bene mediante «un accordo tra leggi morali e affettive e diritto» e a conferire, in tal modo, «un valore etico al lieto fine»⁴⁶.

Come si è cercato di dimostrare, il Cieco d'Adria si propone come autore teatrale offrendo, anzitutto, due drammi pastorali che colgono e sviluppano fruttuosamente le sollecitazioni che potevano giungergli dall'opera drammaturgica e novellistica di Giraldi Cinthio. La produzione boschereccia di

⁴⁴ ARISTOTELE, *Poetica*, 53a.

⁴⁵ «FILOVEVIA Così non vuol Amor, vuol ch'io ti seguiti» (*Il pentimento amoroso*, II, IV, 34). Del resto l'amore di Filovevia per Ergasto, di cui la ninfa Fenicia dice «Faria meglio a lasciar amor, la misera» (*Il pentimento amoroso*, II, I, 28), è presentato da subito, nel monologo mediante il quale il personaggio della ninfa è introdotto sulla scena, come disperato e «male indirizzato»: «[FILOVEVIA] Amor [...] | ha dentro agli occhi mei posto la imagine | di quel crudel che vive del mio straccio, | perché 'l sòno mai più non possa chiuderli» (II, II, 7-13); «[...] io, misera, | visto colui che nacque per uccidermi, | son costretta a seguirlo e andar vogliendomi | sempre d'intorno a lui finché avrò spirito» (II, II, 57-60). Qui naturalmente il riferimento è al fatto, topico, che la ninfa si senta uccisa a motivo del suo amore non ricambiato, ma la frase assume una valenza macabra e profetica dal momento che, come il lettore-spettatore scoprirà più avanti, il pastore ordinerà davvero il suo assassinio.

⁴⁶ VILLARI, *Le eroine "tragiche"*, p. 204.

MARTA FUMI

Luigi Groto mostra, pertanto, la volontà del suo autore di inserirsi attivamente nel dibattito sul terzo genere con un proprio progetto teatrale, caratterizzato da esiti originali.

Abstract

Note sul teatro pastorale di Luigi Groto e sui suoi rapporti con Giovan Battista Giraldi Cinthio: «La Calisto» e «Il pentimento amoroso».

L'articolo si sofferma sulle due favole pastorali composte da Luigi Groto, detto il Cieco d'Adria (Adria 1541 - Venezia 1585): *La Calisto* (*editio princeps* 1583) e *Il pentimento amoroso* (*editio princeps* 1576). Di esse vengono richiamate la trama e la fortuna editoriale tra Cinque e Seicento. Vengono indagati, in particolare, i rapporti che legano le due pastorali con la produzione drammaturgica e novellistica di Giovan Battista Giraldi Cinthio (*Egle, Ecatommiti*), per mostrare come il Cieco d'Adria, nel suo sperimentalismo, abbia accolto e sviluppato gli stimoli che potevano giungergli dall'opera del ferrarese.

Notes on Luigi Groto's pastoral drama and its relations with Giovan Battista Giraldi Cinthio: «La Calisto» and «Il pentimento amoroso».

The article deals with the two pastoral plays composed by Luigi Groto, known as "il Cieco d'Adria" (Adria 1541 - Venice 1585): *La Calisto* (*editio princeps* 1583) and *Il pentimento amoroso* (*editio princeps* 1576). This paper recalls the plays' plot and their editorial success between the sixteenth and seventeenth centuries. In particular, the article examines the relationships that link Groto's pastoral plays with Giovan Battista Giraldi Cinthio's dramaturgical and novelistic production (*Egle, Ecatommiti*), in order to show how Groto's experimentalism developed the stimuli that came from Giraldi's work.

Articolo presentato in gennaio 2020. Pubblicato *on line* in ottobre 2020
© 2020 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 VI, 2020
DOI: 10.6092 / 2421-4191 / 2020.6.111-140

EDOARDO SIMONATO

LE COMMEDIE DI LUIGI GROTO: QUESTIONI DI DATAZIONE,
RAPPORTO CON LE FONTI LATINE E VOLGARI

Il presente articolo conclude la serie di contributi dedicati alla produzione teatrale di Luigi Groto, nati contestualmente all'avvio del progetto «*Un cieco è poi l'autor de la commedia. | Vedete mò, che lume vi può essere*». Edizione commentata e studio critico della produzione teatrale di Luigi Groto, *il Cieco d'Adria*¹. Saranno presentati i primi risultati della ricerca che porterà alla realizzazione dell'edizione critica e commentata delle tre commedie *Emilia*, *Tesoro* e *Alteria*. In particolare, ci si concentrerà sullo studio delle fonti latine e volgari delle commedie grotiane, non tanto per compilarne la rassegna (che sarebbe al momento necessariamente parziale) ma per meglio inquadrare i tre testi e la figura di Groto nel percorso di rinnovamento degli stilemi del genere comico nel valico tra Cinque e Seicento².

¹ Progetto coordinato dalla dott.ssa Sandra Clerc e finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica (FNS). Cfr. S. CLERC, *Tradizione, sperimentalismo, innovazione. Per l'edizione delle opere teatrali di Luigi Groto*, in questo stesso fascicolo, pp. 95-110; M. FUMI, *Note sul teatro pastorale di Luigi Groto*, ivi, pp. 111-40.

² Un primo studio sulle fonti grotiane, limitato all'influenza di Ruzante, era stato abbozzato in G. PADOAN, *Per la fortuna del Beolco: echi ruzanteschi nelle commedie del Groto*, «Quaderni Veneti», XXIII (1996), pp. 133-39.

Gli estremi cronologici entro i quali collocare l'esperienza del Groto commediografo sono il 1576 e il 1584, con un possibile slittamento a ritroso del *terminus post quem* fino al 1571-72.

Per il *terminus ante quem* fa fede la lettera dedicatoria della terza ed ultima commedia, l'*Alteria* (*princeps*: Venezia, f.lli Zoppini 1587, postuma), datata 2 dicembre 1584. Il *terminus post quem* è meno preciso, poiché non si sa fino a che punto prestar fede alle parole dell'autore quando nella lettera dedicatoria del *Pentimento amoroso*, datata 5 marzo 1576, afferma:

([...] io generai la *Dalida* e poco appresso mostrerò d'aver generato la *Ginevra*³, la *Calisto*, e la *Emilia*, l'una tragedia, l'altra egloga, la terza comedia), ma si veggia ch'io genero ancora figliuoli maschi, quale è quest'egloga nomata il *Pentimento amoroso*, e qual sarà la comedia intitolata il *Tesoro*⁴.

Stante la data della dedicatoria, il passaggio consentirebbe di retrodatare la completa stesura dell'*Emilia* ad un periodo pre-1576 (Groto ne parla infatti al passato, «aver generato», pur proiettando nel futuro prossimo il momento della stampa), da far risalire al massimo fino al 1571-72, dacché nella commedia si fa esplicito riferimento alla morte di Marcantonio Bragadin e Astorre II Baglioni, il primo rettore di Famagosta e il secondo condottiero perugino di parte veneziana, trucidati dai turchi nell'agosto del 1571 (*Emilia*, III, III; III, IV). Tuttavia, nel passo citato Groto intende presentarsi come “padre” di una “figlia” per ciascun genere teatrale, secondo un *topos* che riprenderà anche nella dedicatoria dell'*Emilia*, ed è possibile (come credo) che stia presentando come già compiuto un lavoro *in fieri*, magari solo abbozzato negli anni del

³ Nelle edizioni del *Pentimento amoroso* a partire dal 1585, il titolo *Ginevra* (tragedia non pervenutaci) sarà sostituito con *Adriana*.

⁴ LUIGI GROTO, *Pentimento Amoroso*, Venezia, Rocca, 1576, A3v, corsivi miei.

Pentimento amoroso, per motivi prettamente retorici. Laddove il motivo retorico glielo consente, infatti, l'autore parla della commedia il *Tesoro* come di un lavoro che «sarà», da intendersi come ancora da ultimare, non soltanto da stampare.

La menzione del *Tesoro* (*princeps*: Venezia, f.lli Zoppini, 1583) già a questa altezza cronologica consente di datare il lavoro di stesura della seconda commedia al quinquennio 1576-1580 (la dedicatoria è datata 19 novembre 1580), ed una decina di versi estratti dall'atto IV collocano più precisamente la composizione almeno degli ultimi due atti negli anni 1578-1580. Nel lustro 1576-80 Groto lavora anche alla composizione dell'*Adriana*, pubblicata nel 1578, ed in *Tesoro*, IV, II 105-11, nel racconto dei due falsi maghi, compare un breve ma chiarissimo accenno al *milieu* mitologico e alla scena finale della tragedia:

[...] a l'or, che quel diluvio
innondò la cittade, e il territorio
con ruina si lunga e si terribile,
uscendo da quei monti, che tagliarono
crudi nimici al tempo del Re Atrio,
de la bella Adriana, e del buon Prencipe
Latino, abbiám fatto portarsi in Adria [...].

Di nuovo, pochi versi più avanti, i due giovani imbroglioni inventano un tesoro nascosto «dentro al cimiterio | qui ne la tomba, che era del Re Atrio», rinsaldando con una ulteriore citazione il legame tra le due opere che formano una sorta di “dittico adriese”⁵. Si tratta di un gioco, di un ammiccamento

⁵ In una lettera del 24 settembre 1582 Groto scrive di aver metaforicamente donato ai dedicatari delle sue opere teatrali le città in cui ha ambientato la scena: «quando la mia patria nella sua antica grandezza nella mia *Adriana*. Hora la stessa patria nel suo stato presente nel mio *Tesoro*»;

di Groto al pubblico del suo «laboratorio teatrale provinciale»⁶ (le autocitazioni sono tanto evidenti quanto scenicamente inessenziali): per innescare un tale dialogo va però presupposto che il pubblico avesse visto in scena la tragedia due anni prima, e ciò colloca la composizione degli atti IV e V in un periodo successivo alla stesura e alla rappresentazione dell'*Adriana*, quindi post-1578.

Dalla rappresentazione alla stampa del *Tesoro* trascorsero tre anni. Un tempo che potrebbe sembrare lungo se si legge la lettera di Groto ad Antonio Beffa Negrini del 27 novembre 1580⁷ in cui l'autore parla della commedia come di un'opera in attesa di essere stampata: «Verrà la mia *Calisto*, nova favola pastorale, e con lei il mio *Tesoro*, nova comedia (quando le stampe avranno loro aperte le porte) a vostra signoria». Non si tratta però di tempistiche esageratamente dilatate, tanto più che, se si segue la dedicatoria del *Pentimento amoroso* già evocata, sarebbe lo stesso tempo occorso tra composizione e stampa dell'*Emilia* (1576-1579). Eppure sarà forse per quel riferimento ai torchi datato 1580, o forse per la data della dedicatoria anteposta alla *princeps* dell'1583⁸, che nelle pagine critiche dedicate a Groto aleggia spesso il “fantasma” di una edizione del *Tesoro* risalente al 1580, irreperta e quando nominata mai accompagnata da una precisa collocazione in biblioteche, di cui si dichiara l'esistenza nell'edizione moderna delle *Famigliari* (p. LVII) e ancora nella recentissima edizione della *Calisto* a cura di Luisella Giachino⁹, probabilmente sulla scorta di Mar-

cfr. *Le Famigliari del Cieco d'Adria*, a cura di M. DE POLI, L. SERVADEI e A. TURI, saggio introduttivo di M. NANNI, Treviso, Antilla, 2007, p. 323.

⁶ Cfr. M. PIERI, *Il “laboratorio” provinciale di Luigi Groto*, «Rivista italiana di drammaturgia», IV (1979), pp. 3-35.

⁷ *Le Famigliari*, p. 288.

⁸ 19 novembre 1580.

⁹ Cfr. LUIGI GROTO, *La Calisto*, a cura di L. GIACHINO, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019, p. 32, nota 10.

zia Pieri che parla di una rappresentazione nel 1580 (dato anche questo da verificare)¹⁰.

Allo stato attuale delle ricerche, credo che l'ipotesi di una edizione 1580 del *Tesoro* sia da respingere, se non altro per la mancanza materiale dell'edizione e di attestazioni autoriali specifiche che ne affermino l'esistenza (e saggiamente B. Spaggiari non ne fa mai cenno nella sua edizione delle *Rime* del Cieco¹¹): il fatto che Groto nella lettera a Negrini parli di una stampa congiunta per *Calisto* e *Tesoro* dimostra piuttosto che già nel 1580 preparava il progetto, che si concretizzerà effettivamente nel 1583, di mandare ai torchi «il *Pentimento amoroso*, poi la *Calisto*, poi la *Emilia*, poi il *Tesoro*, poi la *Dalida* e l'ultima [...] l'*Adriana*» raggruppate sotto l'unico titolo di «Tutte le sceniche compositioni di Luigi Groto, Cieco d'Adria», come da lui espresso in un'altra lettera, datata 23 ottobre 1582, alla confidente di una vita e sua tutrice nel mercato letterario Gasparina Pittoni¹². Peraltro, nel seguito della lettera il Cieco disegna un quadro abbastanza travagliato della sua esperienza con gli stampatori: pare aver perso traccia dei suoi manoscritti, finiti nelle mani del «Massa negocioso» e del «signor Celio»¹³ senza la sua autorizzazione, il che potrebbe ben spiegare il lasso di tempo dal 1580 al 1583 prima che il *Tesoro* potesse vedere finalmente la luce¹⁴.

¹⁰ PIERI, *Il "laboratorio"*, p. 29, nota 58, dove si parla anche di una presunta edizione 1584 dell'*Alteria*, pure irreperta.

¹¹ LUIGI GROTO, *Rime*, a cura di B. SPAGGIARI, Adria (Rovigo), Apogeo, 2014.

¹² *Le Familiari*, p. 327.

¹³ Non identificati per ora, ma si presume siano revisori/censori.

¹⁴ A meno che la scelta del 1583 per la stampa dei suoi *opera omnia* teatrali non sia voluta, e non si ipotizzi che Groto intendesse sfruttare la scia della pubblicazione, in quello stesso anno, di tutte le tragedie di Giraldo per le cure del figlio Celso.

Salta all'occhio come nell'elenco della lettera alla Pittoni manchi la terza commedia, l'*Alteria*, mai menzionata dal Groto né qui né altrove nemmeno come opera in fase di stesura, per la quale si dovrà dunque ipotizzare una composizione veloce, databile al biennio 1583-1584; ipotesi confermata dall'*incipit* della lettera dedicatoria che apre la *princeps*, dove si parla di una ispirazione tardiva e non preventivata. A favore di una composizione occasionale va anche il dedicatario dell'opera: Giovanni Maria Bonardo, pastore dell'Accademia Fratregiana, fedele amico di Groto che per lui fu anche curatore delle sue fatiche letterarie. Figura culturalmente e politicamente marginale di per sé, spicca al ribasso se comparata con i dedicatari scelti dall'autore per le commedie precedenti, il Procuratore di San Marco Giovanni da Legge per l'*Emilia*, nientemeno che Alfonso II d'Este per il *Tesoro*. Dopo la stagione "autopromozionale" del Groto commediografo, dopo il tentativo (riuscito) di provincializzare la sua figura di intellettuale e poeta¹⁵, e conclusi gli impegni editoriali dell'edizione 1583, è possibile che con l'*Alteria* l'autore abbia colto l'occasione per poter finalmente omaggiare un amico "vero".

1. *Emilia*

Un commentatore ottocentesco, postillando il catalogo di libri antichi stilato da Nicola Francesco Haym, la *Biblioteca Italiana*, ragguagliava così a proposito dei contenuti di *Emilia*, *Tesoro* ed *Alteria*: «Queste commedie del Groto sono ingegnose, e ben ravviluppate, ma quanto al costume si vorrebbero più

¹⁵ Nei suoi ultimi anni di vita Groto sarà infatti integrato nell'importante progetto della rappresentazione inaugurale dell'*Edipo* al teatro Olimpico di Vicenza, e gli sarà attribuita la cattedra di Filosofia nella Scuola di Rialto di Venezia (1585).

castigate»¹⁶. Al netto di un certo moralismo che oggi può far sorridere, questo giudizio epigrammatico coglie a suo modo nel segno. Un ricercatore che voglia sobbarcarsi la lettura, quandanche non propriamente analitica e minuziosa (e condotta per così dire *in corpore vili*), di una selezione delle numerosissime commedie letterarie del Cinquecento per compararle poi con gli esiti del Groto comico, non stenterà a riconoscere al Cieco due pregi: il primo, una notevole abilità tecnica nel condurre a termine trame per nulla scontate in modo lineare, mai sbilanciato, senza salti logici né accelerazioni all'altezza del "quarto atto e mezzo", quando l'ansia di riallacciare in fretta i fili avrebbe potuto guastare l'epilogo; il secondo, l'abbandono di una certa *pruderie* nel parlare del (e nel far parlare il) sesso femminile, mettendo in scena polemiche tipiche della *querelle des femmes* con una franchezza di nuovo non scontata ma nemmeno volgare (diffuse sono polemiche sul matrimonio, sull'opportunità o meno della fedeltà coniugale, sull'auspicio che le donne possano *testare* gli uomini in ogni ambito prima di doverli sposare). L'impressione d'insieme è che la perizia nell' "artigianato scenico" e l'ottemperanza piuttosto ligia alle leggi linguistiche di un toscano post-bembesco che non conosce sperimentalismo lessicale né mistilinguismo¹⁷ in qualche modo consentano a Groto di levare il piede

¹⁶ *Biblioteca italiana ossia notizia de' libri rari italiani divisi in quattro parti cioè istoria, poesia, prose, arti e scienze già compilata da Niccola Francesco Haym [...] Volume secondo*, Milano, Giovanni Silvestri, 1803, p. 163. Peraltro il catalogo, che menziona le edizioni antiche delle opere, non cita la fantomatica edizione 1580 del *Tesoro*, segno che già tra XVII e XVIII secolo non se ne conosceva l'esistenza.

¹⁷ Vi sono naturalmente delle deroghe, ma le «divagazioni realistiche, al limite del *nonsense*» (PIERI, *Il "laboratorio"*, p. 28) sono poche, e quando appaiono sembrano comunque mediate da precedenti illustri. Il passo citato da Pieri nell'articolo, per esempio (la vertiginosa lista dei vari tipi di tessuti e delle tecniche di cucito), è la resa in volgare di un passo

dal freno quando si tratta di contenuti licenziosi: nelle vesti di commedie colte, di una cultura quasi di retroguardia se si considera che nel secondo '500 la maggior parte degli autori comici aveva abbandonato il verso per la prosa¹⁸, l'autore riesce ad inscenare trame di grande vivacità sapientemente organizzate.

In un lucido momento di autoesegesi all'interno del prologo del *Tesoro*, Groto getta qualche lume in più sugli strumenti e sulle modalità del suo lavoro di commediografo. Dentro un polemico attacco alla eccessiva tipizzazione dei generi letterari, tragedia, oratoria, storiografia e commedia (tre dei quattro da lui stesso frequentati), l'autore parla appunto anche dei commediografi, colpevoli di essersi ormai fermati alla ripetizione dei meccanismi di agnizione di stampo latino, dissimulandoli entro contesti più o meno moderni¹⁹. All'apparenza, non bisogna cercare troppo lontano per trovare il bersaglio di queste accuse: solo pochi anni prima infatti Groto nel comporre la sua *Emilia* aveva sostanzialmente riscritto l'*Epidicus* plautino (con il suo corredo di colpi di scena e riconoscimenti

dell'*Epidicus* di Plauto (II, II, 225-35): «Tunicam ralam, tunicam spissam, linteolum caesicium, | Indusiatam, patagiatam, caltulam aut crocotulam...».

¹⁸ Si veda il De Sommi: «i nostri [versi] son troppo mal atti a tal poema, et la principale cagione è che il nostro verso di undeci sillabe, contrario a' latini, a' greci et ebraici, corre troppo veloce a terminarsi con un certo suono continovato, talmente che non si può fuggire che in esso non si conosca una certa catenatura et rissonanza che affettazione chiamar si potrebbe, rispetto al ragionar domestico che comunemente si costuma»; cfr. LEONE DE' SOMMI, *Quattro Dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. MAROTTI, Milano, Il Polifilo, 1968, p. 21.

¹⁹ Prologo, vv. 1, 10-14: «Una gran cosa certo, che [...] ne in somma i comici | sappian mettere il fine a una comedia | senza far, che fratelli, figli, o suoceri | presi nel sacco di Roma, o di Napoli, | di Messina, o d'Algier si riconoscano». Tutte le citazioni sono tratte dalla *princeps*, LUIGI GROTO, *Il Tesoro*, Venezia, f.lli Zoppini, 1583.

di parentadi) ambientandolo durante la Guerra di Cipro (1570-1573). Non che tale scelta sia andata a scapito dell'esito finale dell'opera, che anzi mescola sapientemente struttura latineggiante ed elementi di attualità colti però *in partibus infidelium* (la scena è ambientata a Costantinopoli); ma la svolta poetica annunciata in questo prologo (che così prosegue: «l'autor della comedia [...] ha voluto fare esperientia, | se si può far una nova comedia, | senza che parentadi al fin si trovino», vv. 15, 17-20) formalizza con chiarezza due grandi coordinate evolutive nel percorso di rinnovamento dei codici espressivi della commedia letteraria, ravvisabili già nell'*Emilia*, che pure, dalle parole di Groto, sembrerebbe starne al di qua: il progressivo allontanamento dalle fonti latine; la scelta di un rapporto più saldo con il proprio pubblico fedele (dal momento che passando dall'*Emilia* all'*Alteria* si passa dalle battaglie chiave per le sorti della Serenissima ad una atmosfera stracittadina dove si scontrano la nobiltà locale adriese e la nuova ricchezza borghese), con un'opzione che, dal punto di vista tecnico, si traduce nel sempre maggiore debito dell'autore nei confronti della commedia dell'arte. Partiamo però dal principio del percorso, dall'*Emilia*, e dal primo tentativo di svecchiare i propri strumenti da lavoro, mettendone in luce il rapporto con le fonti.

In moderata controtendenza rispetto alla commedia colta del XVI secolo, Groto per l'*Emilia* si basa su un soggetto di Plauto, preferito a Terenzio nonostante l'autorevole parere contrario, tra gli altri, del Giraldi teorico. La parola "soggetto", preferita a "fonte", merita un breve approfondimento lessicale. Nel lessico teatrale fino almeno al XVII secolo era adoperata sia nell'ambito della drammaturgia d'autore, sia in quello della recitazione all'improvviso: con essa ci si riferiva al contenuto drammatico di un'opera distesa (volgarmente, la trama) ma anche alla «tessitura delle scene sopra un argomento formato, dove in compendio si accenna un'azione che deve

dirsi e farsi dal recitante all'improvviso»²⁰ (in sostanza, la traccia scritta, suddivisa in atti e scene, che guidava l'improvvisazione dei comici di professione): il modo in cui Groto si servì della commedia plautina sembra fondere entrambe queste accezioni.

Il testo è infatti trattato dall'autore quasi come fosse una bozza scritta di suo pugno, una sorta di trama-*ossatura* parzialmente già verseggiata, da ampliare poi nell'assetto finale²¹. Non è infrequente, infatti, trovare nell'*Emilia* versi o brani tradotti e trasportati per intero dal precedente latino: ma se si sospende il pregiudizio di disvalore innescato dalle 'imitazioni' troppo scoperte, ci si accorge di una prassi compositiva viceversa interessante. L'*Epidicus* è una commedia dal ritmo serrato, che all'interno del *corpus* plautino si fa notare per la sua esiguità (poco più di 700 versi²²): la trama dell'*Emilia*, a partire dalla terza scena del secondo atto, si sovrappone a quella dell'*Epidicus*, e da lì in poi fonte e riscrittura procedono di pari passo; nella trasposizione delle scene, però, i versi chiave del precedente latino reggono come dei puntelli fissi un'impalca-

²⁰ Si cita dal trattato *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso. Parti Due. Giovevole non solo a chi si diletta di Rappresentare; ma a' Predicatori, Oratori, Accademici, e Curiosi del Dottor Andrea Perrucci [...]*, Napoli, Michele Luigi Mutio, 1699, p. 351. Il testo è consultabile nella biblioteca digitale della Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III» di Napoli all'indirizzo <http://digitale.bnnonline.it/perrucci/indice.htm>.

²¹ Per le questioni di lessico teatrale, rimando al contributo di P. VESCOVO, "Farvi sopra le parole": *scenario, ossatura, canovaccio*, «Commedia dell'arte», III (2010), pp. 95-116 e P. VESCOVO, *Discorso sull'Arte*, «Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura», XXIII (2017), pp. 203-28.

²² Per fare un paragone, la *Casina* ne conta 1018, lo *Pseudolo* 1335, il *Miles Gloriosus* 1422, l'*Anfitrione* 1146, i *Captivi* 1036. I dati fanno riferimento all'edizione BUR delle opere plautine. Anche Guido Paduano, nella sua introduzione all'*Epidicus*, nota la «singolare brevità» e il «ritmo accelerato»; cfr. PLAUTO, *Epidicus*, prefazione di C. QUESTA, introduzione di G. PADUANO, traduzione di M. SCÀNDOLA, Milano, BUR, 2007 p. 66.

tura comica di battute e situazioni inedite, inserimenti di nuovi personaggi, che portano l'*Emilia* ad avere un volume più che quintuplicato – 3963 versi – pur seguendo, *mutatis mutandis*, lo stesso intreccio della commedia plautina. Si intende che, da un punto di vista puramente quantitativo, le due opere sono incommensurabili: sarebbe dunque improprio, nonostante le indubbe somiglianze, parlare per l'*Emilia* di “rifacimento plautino”. L'effetto finale non è un esercizio di rielaborazione, ma piuttosto una *pièce* in cui i versi latini hanno il ruolo di marcatori di inizio/fine scene, al cui interno i contenuti sono però in larga parte originali e talvolta toccano temi di stretta attualità²³.

²³ La scena è a Costantinopoli. Il giovane nobiluomo turco Polipo è appena tornato in segreto dalla battaglia di Nicosia, nel contesto della Guerra di Cipro (1570-1573). Il padre Polidoro l'aveva mandato a combattere affinché una “salutare” guerra gli facesse scordare l'amore (ricambiato) per Flavia, donna di dubbia fama che vive protetta dal lenone Arpago. Polipo però, prima di partire, aveva incaricato il servo Crisoforo di procurargli con ogni mezzo Flavia, in modo da poterne godere al ritorno. Nel primo atto il servo escogita un piano: convince il padron vecchio che Flavia sia in verità Emilia, sua figlia naturale avuta vent'anni prima a Cipro dalla nobildonna persiana Lucida e mai più vista da allora, facendogli credere che la giovane sia stata fatta schiava e venduta ad Arpago dopo l'assedio di Nicosia. Il piano va a buon fine e Flavia viene riscattata, ma nel secondo atto si scopre che il volubile Polipo a Nicosia si è innamorato di un'altra giovane, che si rivelerà essere proprio la sorellastra Emilia, effettivamente fatta schiava e condotta a Costantinopoli, la quale con la sua bellezza ha fatto innamorare di lei anche Neofilo, fedele compagno di battaglie di Polipo. Crisoforo a questo punto si trova costretto a cacciare di casa Flavia e a riscattare Emilia per il padron giovane, che ancora non sa di amare la sorellastra: ordisce quindi una seconda truffa ai danni di Polidoro, dal quale si fa dare dei soldi per comprare provvisoriamente “Flavia” (in verità si tratta di Erifila, una cortigiana), assicurandogli che potrà poi rivenderla a capitano Fracassa (un soldato fanfarone anch'egli innamorato di Flavia), liberandosi così per sempre di lei. La storia a questo punto si avvia al suo *dénouement*: Fracassa si accon-

La sensazione che Groto avesse ben presente le messinscene dei comici di professione era già stata rilevata da Marzia Pieri e poi confermata da Anna Maria Testaverde nella prefazione al millennio Einaudi dedicato alle raccolte di “canovacci”²⁴: credo tuttavia che il caso dell’*Emilia* dimostri come tale influenza non si riverberi tanto sulla trama delle opere, dove il rapporto tra fonte ed esito è più spesso invertito, quanto più in profondità, su quella che oggi chiameremo “regia”, quindi sulla struttura compositiva di atti e scene, sul loro ritmo, sul numero e sui ruoli dei personaggi, nonché sulla capacità di tastare il polso al pubblico. Completando le parole con cui Niccolò Barbieri, il Beltrame, descriveva il metodo per comporre testi per la scena, si può dire che Groto «traduce, adorna, inventa, imita, amplifica»²⁵ il suo soggetto, ma alla fine del processo, a differenza dei comici di professione, scrive, ed è come se restituisse delle fotografie di momenti tradizionalmente delegati all’improvvisazione.

Per uscire dalla teoria, si guardi ad *Emilia*, II, IV: prima di riferire al servo Crisoforo della nuova fanciulla incontrata a Cipro, Neofilo e Polipo, giovani turchi tornati vincitori dalla guerra, descrivono le vicende dell’assedio di Famagosta ammettendo a bocca stretta le virtù dei soldati di parte venezia-

tenta della cortigiana Erifila al posto di Flavia; Polipo, venuto a conoscenza dell’identità di Emilia, riscopre l’antica fiamma per Flavia, che dal canto suo non l’aveva mai dimenticato e si era mantenuta vergine per lui; si scopre che Flavia non è una donna semplice ma è la nobile figlia di Fronesio, un caro amico di Polidoro, che autorizza quindi il matrimonio tra lei e il figlio; Emilia viene promessa sposa a Neofilo; Polidoro sposa in seconde nozze madonna Lucida col benessere del figlio; il servo Crisoforo viene perdonato per le sue astuzie e liberato, e sposa Catella, serva di Lucida.

²⁴ Cfr. PIERI, *Il “laboratorio”*; *I canovacci della commedia dell’arte*, a cura di A. M. TESTAVERDE, trascrizione dei testi e note di A. EVANGELISTA, prefazione di R. DE SIMONE, Torino, Einaudi, 2007, p. LVI.

²⁵ *I canovacci*, p. XXIX.

na. La scena rielabora *Epidicus* I, II, da cui Groto ripropone fedelmente una serie di versi-puntello; uno su tutti, a titolo esemplificativo:

EP. [...] Quid retulit
Mihi tantopere te mandare et mittere ad me epistulas?
(*Epidicus*, vv. 134-35).

CRI. [...] e se avevate cotesto animo,
perché pregarmi voi dunque per lettere
tanto, ch'io la comprassi?²⁶ (*Emilia*, vv. 101-03).

Ora, per ammissione dello stesso Groto²⁷, non è infrequente trovare nelle commedie menzioni di guerre vicine alla memoria del pubblico. Molto più raro trovare accenni a guerre *così* vicine, ai nomi e ai cognomi dei singoli condottieri, al modo in cui sono morti (o a come dovranno morire, nel tempo della finzione scenica), alle leggende più eclatanti sorte intorno alla guerra. Da un lato tali informazioni rivelano un intento didattico, la volontà di istruire il pubblico sulle ultime notizie dal fronte; ma dall'altro si ha la chiara sensazione che questi versi siano l'equivalente scritto di inserti all'improvviso, innestati su una sequenza comica di per sé autosufficiente e già presente nel modello plautino (la parodica rivendicazione di pigrizia e codardia da parte del soldato).

NEOF. E chi son quei di dentro? POL. Marc'Antonio
Bragadin v'è Signor per la Republica.
Gentil uom veramente di grand'animo,
d'alto consiglio, e amor verso la patria.
NEOF. Se starà pertinace, risolvendosi
il Signor di voler la città, il povero

²⁶ Tutte le citazioni dall'*Emilia* provengono dalla *princeps*, LUIGI GROTO, *La Emilia*, Venezia, Ziletti, 1579.

²⁷ Vedi sopra, nota 12.

uom vi potria lasciar la pelle (*Emilia*, II, IV, 16-22).

L'ultima frase non è solo idiomatica, ma anzi carica il passo di una certa macabra ironia. Giovanni Pietro Contarini nella sua *Historia* del 1572²⁸, e Paolo Paruta nella *Historia Venetiana* uscita postuma nel 1605, parlano del martirio di Marcantonio Bragadin, scuoiato vivo nella piazza di Famagosta, e del suo seguito di ambasciatori:

[Mustafà] fece il Baglione, il Martinengo, il Quirini e tutti gli altri con miserabile spettacolo da' suoi soldati tagliare a pezzi, morte per certo indegna di quegli uomini valorosi. [...] Ma del Bragadino è cosa lacrimabile a raccontare, quanti, e quali martirij questi crudelissimi e sceleratissimi uomini usassero contra di lui; il quale dopo molte gravi ingiurie e scherni fu sopra la piazza di Famagosta condotto, e legato alla pietra della Berlina fu fatto vivo scorticare, stando sempre Mustafà sopra un poggiuolo del palazzo a pascere gli occhi. [...] [Mustafà] ordinò che la pelle del Bragadino fusse empita di paglia, e postala sopra una vacca...²⁹.

Continua Groto:

NEOF. E ver quel, che si dice, che una femina
abbia acceso la nave eletta, e carica
de le spoglie di Cipri di più pretio,
che si mandava al gran Signor? POL. Verissimo.
NEOF. Chi fu costei? POL. La moglie del Magnifico
Messer Pietro Pisani, donna nobile,
di generoso spirto, di magnanimi

²⁸ GIOVANNI PIETRO CONTARINI, *Historia delle cose successe dal principio della guerra mossa da Selim Ottomano a Venetiani*, [...], Venezia, Francesco Rampazzetto, 1572; cfr. in particolare le cc. 31r e 31v, probabilmente una delle fonti del Groto per la ricostruzione degli eventi.

²⁹ PAOLO PARUTA, *Historia Venetiana* [...], Venezia, Eredi Giunti e Francesco Baba, 1645, pp. 142-43.

pensieri, e d'una mente pudicissima³⁰.

L'episodio di questo eroico sabotaggio non sembra far parte della storiografia ufficiale della guerra di Cipro, e ciò conferma l'impressione che Groto stia mettendo in scena uno scambio di natura occasionale seppur molto solenne nella forma, con il suo solito compromesso tra contenuti e stile.

Se poi si comparano le sequenze grotiane con le sequenze plautine corrispondenti, questo processo di revisione e accrescimento della fonte/soggetto è ancora più evidente.

La scena dell'accordo tra Polidoro e Capitan Fracassa, ad esempio, convinti l'uno di vendere e l'altro di comprare Flavia (*Emilia* III, VI; *Epidicus* III, IV). I versi-puntello della scena sono il 457 («Meam admicam audivi te esse mercatum»), pronunciato dal *miles*, e 467-470 («Argenti quinquaginta mihi illa empta est minis: | si sexaginta mihi denumerantur minae, | tuas possidebit mulier faxo ferias | Atque ita profecto, ut eam ex hoc exoneres agro»), pronunciati da Perifane (Polidoro), spezzati da Groto e resi con un numero ben maggiore di versi (25-30): «FRAC. [...] amo una giovane [...] la qual ho udito dal roffian, che solito [...] era d'averla, aver voi oggi compera», e (65-76): «POL. [...] costami | dugento sultanini, e da voi vogliono | tanti, e cinquanta più. [...] ma con un patto. FRAC. Che patto? POL. Che subito | la conduciate via coperta, e incognita | fuor di questo paese in lontanissimo | luogo».

Su tale scambio di battute, che in Plauto sostanzialmente esaurisce la breve scena, Groto fonda una sequenza comica più ricca ed estesa, resa innanzitutto mediante il raddoppia-

³⁰ *Emilia*, II, IV, 34-41. Pietro Pisani fu consigliere di Nicolò Dandolo, luogotenente veneziano a Cipro (CONTARINI, *Historia*, c. 10v), ma non sono per ora riuscito a reperire notizie su sua moglie.

mento dei personaggi (da 2 a 4)³¹. Groto fa entrare in scena Capitan Fracassa accompagnato da Vespa, suo sagace scudiero, e da Fronesio, vecchio amico di Polidoro e suo aiutante (perlomeno nelle intenzioni) contro i tranelli di Crisoforo. Ognuno di loro assolve un preciso ruolo comico, con un grado di raffinatezza in più rispetto alle coppie intelligenti/stupido, coraggioso/codardo, o alle coppie di gemelli della commedia a braccio: il personaggio di Vespa serve a realizzare la sequenza, classica nel teatro rinascimentale (e l'occasione offerta da Plauto era troppo ghiotta per non sfruttarla), del soldato che millanta le sue gesta militari ed amorose e del garzone che sottovoce, rivolto al pubblico, ne rovescia il senso rivelando la verità (53-54: «FRAC. Per far, come fatto ho, cose incredibili. | VES. L'hai detto, a punto: son cose incredibili»). La scena, è vero, ha larga fortuna nella commedia erudita come in quella dell'arte, tuttavia credo sia significativo che Groto, se avesse voluto seguire pedissequamente l'esempio latino, avrebbe potuto ometterla dal momento che in Plauto non c'è, e non è nemmeno necessaria. Fronesio, invece, con le sue battute, crea un efficace effetto di *dramatic irony* assente nel testo plautino: dice infatti di aver seguito di nascosto Fracassa e di averlo udito mentre programmava di comprare Flavia; il che, dal punto di vista del suo personaggio, sembra confermare le parole del servo Crisoforo (62-63: «vidi esser ver tutto quel, che Crisoforo | n'avea detto»): il pubblico però già sa dalla scena precedente che tutta la sequenza dello scambio sarà vanificata proprio dall'equivoco sapientemente orchestrato

³¹ L'aumento del numero dei personaggi in scena, specie se foriero di equivoci e scambi, è espediente frequentatissimo negli scenari della commedia dell'arte, dove si raggiunge spesso l'esagerazione, se si pensa che uno degli scenari del Flaminio Scala era intitolato *Li sei simili* (cfr. *I canonacci*, p. XLVIII). Sul tema, cfr. tra gli altri G. FERRONI, *L'ossessione del raddoppiamento nella commedia dell'arte*, «La rassegna della letteratura italiana», VIII, 1 (1988), pp. 13-22.

da Crisoforo, giocato sul filo tra verità e menzogna. Anche in Plauto le vicende seguivano lo stesso *iter*, ma la esibita credulità e la buona fede di Fronesio aggiungono due ulteriori mattoni alle certezze di Polidoro, aumentando l'effetto comico del loro crollo nella scena successiva.

Un simile metodo di lavoro sulla fonte latina, in senso questa volta tragico/patetico³², è ravvisabile in un'altra scena chiave, *Emilia* IV, v (*Epidicus*, IV, 1), quella dell'incontro e del riconoscimento tra Polidoro e Lucida (Perifane e Filippa). Tutta la sequenza si basa su una serie di versi-puntello riproposti fedelmente:

534 FIL. In his dictust locis habitare mihi Periphanes
98-99 LUC. Non è questa la strada dove dicono
star messer Polidor?

535 PER. Me nominat haec; credo ego illi hospitio usus venit
100-02 POL. Coei mi nomina, [...]
de' far pensier d'alloggiar oggi a credito

543-44 FIL. Sin is est homo,
sicut anni multi dubia dant
124 LUC. Forse alquanto mutato i giorni il rendono

E gli esempi potrebbero continuare.

Di nuovo però Groto raddoppia, e accompagna in scena i due personaggi principali con due spalle non plautine: la serva

³² E ciò non sorprenda, cfr. NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica*, cit. in *I canovacci*, p. XLIII: «sotto questa voce di commedia voglio sempre inferire l'arte in genere, qual rappresenta tanto commedie quanto tragedie, pastorali, tragicommedie, pescatorie e altr'opere miste». Ma cfr. anche il titolo della raccolta dei canovacci di FLAMINIO SCALA, *Il Teatro delle favole rappresentative, ovvero la ricreatione comica, boschereccia e tragica* (1611), segno che sotto il cappello "commedia dell'arte" si trovano in realtà elementi tratti da tutti i generi.

Catella per Lucida e Fronesio per Polidoro. I due nuovi personaggi con le loro battute ritardano il momento dell'inevitabile e preannunciato incontro tra i due vecchi amanti³³ aumentando l'effetto di *suspence*; rinfocolano i loro sentimenti attraverso i ricordi del passato ma contemporaneamente instillano in loro dubbi sulla vera identità dell'altro/a (Groto non usa didascalie, ma è facile immaginare le due coppie che, partite da due lati opposti del palco, si avvicinano pian piano verso il centro della scena). La resa in versi, complicata dalla ricchezza pragmatica del passaggio, è condotta con quella che potremmo chiamare, parafrasando Spitzer, "smorzatura manieristica": le perplessità dei due amanti, che nella fonte sono affidate a brevi battute *a parte*, e.g. 538-40^a «PER. Estne ea an non east [...] Certo east!», in Groto entrano a far parte di un elaborato tessuto dialogico di sticomitie, costruito su parallelismi sintattici e lessicali che ricordano un elegante madrigale polifonico:

LUC. E mi par quello. è desso? CAT. Eh no, somiglialo bene. LUC. Io nol posso ancora ben discernere.
 POL. Mi par colei, ch'io hebbi in Cipri. Lucida mia, di cui generai la mia figlia unica.
 LUC. Mi par colui, che m'ebbe in Cipri, Polidoro, di cui partorii la nostra Emilia.
 POL. Debbo ire a la sua volta? LUC. Debbo mettermi a girgli incontro? FRO. Andiamo. CAT. Andiamo [...] (115-22)³⁴.

Un altro evidente esempio di ampliamento del canovaccio latino interessa l'intero primo atto ed *Emilia* II, I-II, ovvero

³³ Nei versi conclusivi della scena precedente, Crisoforo aveva sospirato «O maledetta sia la mia disgratia. | Ecco là di lontan madonna Lucida | donna del mio padron, madre d'Emilia», prima di scappare via per non essere riconosciuto.

³⁴ Nella fonte tutto è più sbrigativo e greve: Lucida riconosce in Polidoro colui che la violentò, Polidoro la sua un tempo giovane vittima.

quelle sequenze che non trovano riscontro puntuale nell'*Epidicus*. L'*ouverture* della commedia è infatti costruita dando corpo, battute e personaggi ad un antefatto riferito da Epidico in una lunga battuta³⁵, cioè l'acquisto della *filistinam* Flavia, fatta passare per la figlia di Perifane (Polidoro). Di nuovo si passa da un suggerimento alla messinscena: nell'*Emilia* l'organizzazione di questo scambio/truffa da parte di Crisoforo occupa l'intero primo atto. Anche in questo caso l'ampliamento, molto più rilevante dei precedenti sul piano quantitativo, va nella direzione di una migliore caratterizzazione di alcuni personaggi – penso soprattutto a Flavia e Polipo –, opposta alla «noncuranza» già rilevata (mi sentirei di ipotizzare anche da Groto stesso) nella fonte³⁶; di un innalzamento del tasso comico del testo, favorito dall'introduzione di personaggi tipici del genere ma assenti nella fonte, come il lenone; di situazioni comiche altresì assenti nell'*Epidicus*³⁷. Credo sia propriamente questa la cifra innovativa dell'*Emilia*: il tentativo di nobilitare la commedia dell'arte cogliendone il più bel fiore, ovvero il ritmo, l'esaltazione della componente dialogica a scapito dei monologhi, il rapporto elastico con le fonti, la ricerca degli umori del pubblico, senza però lasciare che il singolo episodio, il singolo lazzo, il singolo dialogo patetico diventino il fine ultimo della rappresentazione.

³⁵ Ne cito la fase conclusiva: «Ego miser perpuli | meis dolis senem, ut censere suam sese emere filiam: | is suo filio | Fidicinam emit quam ipse amat, quam abiens mandavit mihi», *Ep.* I, 1, 87-90.

³⁶ Di «sovra noncuranza» parla Paduano nell'introduzione a PLAUTO, *Epidicus*, p. 72.

³⁷ Per il personaggio del lenone Arpago, Groto si ispira al Lucramo della *Cassaria* ariostesca. Il richiamo è evidente soprattutto in *Em.* I, VIII: il rimprovero alle donne per l'eccessiva cura del proprio corpo e per il troppo tempo che dedicano ad imbellettarsi è chiaramente un omaggio a *Cassaria*, V, III. Faccio notare che ancora una volta Groto struttura in forma dialogica ciò che nella sua fonte è un monologo.

In tal senso hanno valore esemplare le prime due scene del secondo atto, dove il personaggio di Flavia ha un ruolo attivo nello scambio che la vede coinvolta, riuscendo a spacciarsi per Emilia. Innanzitutto, anche in questo caso la consistenza della fonte latina è più simile a quella di un canovaccio che di una *pièce*. Ecco come, in Plauto, Perifane parlava a Filippa della truffa di cui era stato vittima (*Ep.* IV, II, 595 e ss.):

FIL. Quid, si ob eam rem hanc emisti, quia tuam gratam es ratus,
quibus de signis agnoscebas? PER. Nullis. FIL. Qua re filiam
Credidisti nostram? PER. Servus Epidicus dixit mihi.

In Grotto, invece, Crisoforo porta Flavia davanti al padron vecchio, ma è lei a convincerlo di essere sua figlia, recitando abilmente un copione preparatole dal servo che include tutti i particolari del passato di Emilia. La sequenza doveva risolversi sul palco in una prova di bravura attoriale, in cui il personaggio di Flavia prima subisce l'interrogatorio di Polidoro, poi gli tiene testa, poi è sul punto di tradirsi, poi recupera terreno, il tutto chiosato dai commenti preoccupati a parte di Crisoforo, spettatore interessato che assiste alla scena di nascosto. Dove il copione del servo falla, e Flavia non sa più rispondere all'ultima domanda del padron vecchio, la donna riesce a salvarsi con la sua intelligenza, grazie ad una facezia dal sapore boccacciano (*Em.*, II, II, 185-89):

Io debbo domandar, che voi in cambio
di tanti segni dati a voi, quest'ultimo
diate a me per cautezza mia. Dicendomi
questo nome, del quale interrogandomi,
e nol sapendo, mi mettete in dubbio.

Il passo è uno dei più coinvolgenti e meglio scritti della commedia, ma la sua ragion d'essere va al di là del brillante scambio di battute per ripercuotersi su tutto il proseguo

dell'opera. Secondo la particolare "eugenetica" del genere comico, il fatto che Flavia sia riuscita a cavarsela con tanta prontezza certifica a Polidoro, ma anche al pubblico, che ella non può essere una semplice villanella orfana, costretta dal lenone a fare la vita, dacché tale scaltrezza e tale contegno non si imparano (specie se si è donna), ma si ereditano da un sangue nobile. Per il padron vecchio la sequenza è quindi la controprova che quella giovane è sua figlia («Che tu sii figlia mia, figlia di Lucida, | chiaro me 'l dà cotesta tua prudenzia»); mentre per il pubblico e per l'equilibrio della commedia è la prima traccia di un *omen* positivo che sarà esplicitato passo dopo passo.

2. *Tesoro*

Nel 1564 uscì a Parigi la prima edizione a stampa del *Querolus sive Aulularia*, commedia che il *Codex Vetus Camerarii* (codice del X secolo fondamentale per la tradizione delle commedie di Plauto) annoverava tra quelle plautine, ma che diligentemente il curatore Pierre Daniel dimostrava non essere dell'autore di Sarsina, bensì di un anonimo del V secolo. La commedia ebbe un discreto successo a cavallo tra Cinque e Seicento: dopo la *princeps*, fu ristampata nel 1595, 1610, 1619, 1641³⁸. Difficile provare con sicurezza, a questo punto delle mie ricerche, che l'opera fosse sullo scrittoio di Groto³⁹; certo la trama sembra lo scheletro sul quale l'autore costruì la scena

³⁸ *Querolus (Aulularia). Le Grincheux (comédie de la petite marmite)*. Texte établi et traduit par C. JACQUEMARD-LES SAOS, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. LXV.

³⁹ È invece più che probabile che Pierre Daniel avesse dei contatti con l'Italia, essendo sodale di Giuseppe Giusto Scaligero, figlio del veronese Giulio Cesare Scaligero. Cfr. A. GRAFTON, *Joseph Scaliger. A study in the history of classical scholarship. I. Textual criticism and exegesis*, New York, Oxford University Press, 1983.

madre del suo *Tesoro*⁴⁰. Euclione, padre di Querulo, nasconde le sue ricchezze in un'urna, le copre di cenere come fossero i resti dei suoi avi e le seppellisce nel giardino della casa del figlio. Poco prima di morire, Euclione manda dal figlio un suo amico/parassita perché gli riveli dove si trovano le sue ricchezze. Il parassita decide però di tenerle per sé: con l'aiuto di due servi si traveste da mago, fa credere a Querulo che dentro casa vi sia il malocchio, fa uscire tutti per compiere un rito di purificazione e trafuga il tesoro di Euclione.

⁴⁰ La scena del *Tesoro* è ambientata ad Adria, e l'antefatto della commedia ricorda quello dell'*Emilia*. Il giovane Ginofilo è appena tornato a casa dalla guerra: la madre Erifila lo aveva costretto a combattere per fargli dimenticare l'amore (corrisposto) per Licinia, figlia di una famiglia altolocata ma caduta in disgrazia. Il giovane ha tutta l'intenzione di riprendersi Licinia, ma viene a sapere dal servo Cornacchia che la giovane ha sposato, costretta dai genitori, il vecchio e ricco Zelotipo, l'unico che si è offerto di prenderla in moglie anche senza la dote. Il matrimonio è tanto sgradito a Licinia quanto a Zelotipo, che in realtà ama Erifila, tanto che i due non hanno mai consumato il loro legame: tuttavia, per paura che Licinia lo tradisca e lo disonori, Zelotipo la tiene segregata in casa. L'unico modo che hanno Ginofilo e Licinia per godere l'uno dell'altra è affidarsi alla vecchia mezzana Donnola, che si offre (dietro lauto compenso) di mettere in contatto i due giovani. Licinia organizza un piano: Ginofilo e il suo amico Lepido si travestiranno da maghi, e faranno credere all'avar Zelotipo che nel giardino di casa sua è sepolto un tesoro, "protetto" da demoni. I due giovani potranno così entrare e, con la scusa di dover mettere in atto un rito di purificazione prima di estrarlo, potranno far uscire di casa tutti meno Licinia e Fulvia, figlia di primo letto di Zelotipo, innamorata di Lepido. Il piano naufraga sul più bello: i due giovani vengono tenuti in ostaggio in casa di Zelotipo, che medita di farli condannare a morte. Nel finale si scopre che il matrimonio tra Zelotipo e Licinia non è valido, poiché mai consumato e poiché Licinia non ha mai pronunciato il sì davanti ai testimoni: Ginofilo quindi non può dirsi adultero e Zelotipo può mettere fine al matrimonio salvando l'onore. Ginofilo sposa Licinia, Fulvia sposa Lepido, ed Erifila, per la felicità di riavere il figlio sano e salvo, acconsente a sposare Zelotipo.

La scena dell'intrusione dei giovani vestiti da mago in casa di Zelotipo ha ricordato in passato la sequenza presente nel *Trinummus* plautino, scena IV, 1, dove un imbroglione si traveste da straniero per consegnare delle finte lettere del padre al giovane dissoluto Callicle⁴¹. C'è sicuramente qualche somiglianza, anche se nel *Querulus* compaiono alcuni tratti che mi sembrano più decisivi: il fatto che il parassita si travesta effettivamente da mago e riesca ad entrare in casa, mentre nel *Trinummus* l'imbroglione è travestito da straniero e il suo piano fallisce prima di iniziare; la complicità dei due servi aiutanti nel realizzare il piano (in Groto sono Cornacchia e Corbaccio); la presenza di un *tesoro*, equivalente reale del tesoro metaforico grotiano, le due giovani; il tema del malocchio/protezione demoniaca (assente in Plauto) e financo le modalità di camuffamento del tesoro (cenere nel *Querulus*, uno strato di carbone nel *Tesoro*); da ultimo, lo stratagemma di far uscire tutti di casa per compiere un rito di purificazione. L'unica obiezione che sento di muovere a me stesso, per il momento, è che non sono riuscito a trovare citazioni testuali evidenti dal *Querulus*, versi-puntello del tipo di quelli già visti nell'*Emilia*. È vero però che non ho riscontrato precisi calchi nemmeno dal *Trinummus* plautino: credo che sia il segno di uno stadio intermedio del progressivo allontanamento di Groto dalle fonti latine e di un tipo di intertestualità più debole, più "orizzontale" e meno "verticale"⁴² rispetto a quella del-

⁴¹ K. VON REINHARDSTÖTTNER, *Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele*, Leipzig, Wilhelm Friedrich, 1886.

⁴² Riprendo i termini usati per Shakespeare da Robert Miola: «The old model of creativity was vertical and hierarchical with the author in the middle: Shakespeare read books and transformed them into works of art; subtexts lay beneath the texts of his work. The new model is horizontal and associative; texts all exist in complicated cultural relations to each other. According to some critics these days, there are no source texts,

la commedia precedente. Il tema del tesoro, vero o finto che sia, associato a pratiche di magia/negromanzia, ha infatti discreta fortuna e nella commedia latina (*Aulularia*) e nella novellistica latina e volgare, e sembra che Groto riallacci nodi provenienti da un gomitollo di varie risorse, che, non dimentichiamo, l'autore, a causa della propria cecità, non (ri)leggeva di volta in volta ma aveva memorizzato una volta per tutte.

Si prenda ad esempio il modo in cui viene smascherato nel *Tesoro* il trucco dei falsi maghi (*Tes.*, V, II), un tratto un po' greve, all'apparenza di poco conto nella messinscena della burla, che però dice molto dell'assenza di *pruderie* dell'autore. Orsola, la vecchissima guardiana della casa di Zelotipo, mentre con gli altri inquilini aspetta fuori di casa la fine del rito magico, non riesce a trattenere la sua incontinenza: «al fin più del timor potendo l'empito | de la necessità», è «astretta a gir-sene | ne l'orto a fare un suo bisogno» (84-85, e la battuta che segue pronunciata dal servo certifica, se fosse necessario, la natura di *quel* bisogno...), e scopre così che non c'è alcun rito magico in corso. A parte l'irriverente e parodica citazione dantesca («Poscia più che'l dolor poté il digiuno» // «Al fin più del timor potendo l'empito»), si direbbe che si tratti né più né meno di un particolare comico scatologico, di un'invenzione per muovere al riso spiccio. Eppure, l'associazione ricchezza - tesoro - magia - scatologia non è inedita, ma anzi si vorrebbe dire è quasi topica in novelle che riguardino la ricerca di falsi o presunti tesori nascosti⁴³. Le *Facezie* di Poggio Bracciolini ne riportano due casi: *Facezie*, 4 («Senza speranza di salvezza, [...] in cerca d'aria per non soffocare, [un avaro ebreo] uscì dal letto a sgombrarsi il ventre sul bel

only an endless and bewitching array of intertexts.»; cfr. R. MIOLA, *Shakespeare's Reading*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 169.

⁴³ Ancora utilissimo per questo tipo di ricerche D.P. ROTUNDA, *Motif-index of the italian novella in prose*, Bloomington, Indiana University, 1942.

prato di un vicino. Qui, in cerca di foglie per pulirsi, trovò in un involto di cenci diverse pietre preziose»⁴⁴; *Facezie*, 130 («Un mio vicino sognò di essere guidato dal diavolo nei campi a scavare dell'oro, e il demonio gli disse allora: “Non puoi portartelo dietro; fai un segno in questo punto, in modo che solo tu possa riconoscerlo”. Ma quale segno usare, si domandò. “Caca sul punto preciso”[...] L'uomo poi si svegliò improvvisamente, e si accorse di averla fatta a letto»⁴⁵; ma anche nella novella 164 del *Trecentonovelle* un uomo che aveva sognato di trovare un tesoro si sveglia e trova gli escrementi della sua gatta. Mi si perdonerà la breve escursione sul tema: naturalmente in questo caso non si può parlare di fonti del *Tesoro*, quanto piuttosto di testimonianze del riuso da parte di Groto di materiali vulgati, dicerie, facezie, utili all'intreccio della commedia.

Anche per la figura dei finti maghi/negromanti, i modelli canonici della commedia in volgare (Bibbiena e Ariosto⁴⁶) sono sicuramente cogenti, ma sono importanti più che altro per capire in che misura Groto li rielabora o se ne distanzia. La tendenza ad appiattare la commedia letteraria del XVI secolo entro un grande insieme può far dimenticare che dalla pubblicazione della *Calandria* a quella del *Tesoro* passarono 70 anni, 63 dalla prima rappresentazione del *Negromante* ariostesco (in prosa). Nel mezzo, il personaggio del negromante muta e acquisisce caratteristiche nuove: come prerogative di base, dice di avere il dominio degli spiriti, è un truffatore e funge da intermediario tra due amanti, ma a seconda delle esigenze sce-

⁴⁴ POGGIO BRACCIOLINI, *Facezie*, con un saggio di E. GARIN, introduzione, traduzione e note di M. CICCUTO, Milano, BUR, 1994, p. 119.

⁴⁵ BRACCIOLINI, *Facezie*, p. 257.

⁴⁶ Il *Negromante* di Ariosto è una lettura certa di Groto, che però sembra più interessato alla questione del matrimonio casto e alle lamentele sulla scarsa *verve* sessuale dei mariti, cui rinviano numerosi riferimenti che avremo modo di esplicitare in seguito.

niche è comico, affabulatore, straniero e itinerante (*Calandria*), semianalfabeta che vive di espedienti (*Negromante*), tratti che possono coesistere in commedie successive (*Il Viluppo* di Parabosco); oppure è un servo travestito che si finge tale (*Gl'Incantesimi* di Gianmaria Cecchi); oppure può avere competenze di medico/stregone (si pensi al personaggio simil-negromantico del *Pellegrino*, sempre di Parabosco), di alchimista (Scaramurè nel *Candelaio* di Bruno)⁴⁷.

I finti maghi di Groto, innanzitutto, non sono negromanti di professione, ma due giovani che scelgono la maschera del negromante per portare a termine i loro piani, simili in questo al servo/negromante di Cecchi⁴⁸. Sono peraltro gli unici esempi che mi sia capitato di trovare nella tradizione della commedia letteraria rinascimentale di “negromanti innamorati”, cioè di (finti) negromanti che, perduto il loro ruolo tradizionale di mezzani o di prezzolati del padron vecchio, diventano i protagonisti delle loro stesse vicende amorose. Si può dire inoltre che essi perdono, nel *Tesoro*, anche le loro prerogative comiche: non usano formule magiche allusive o bislacche (come nella *Calandria*), il loro linguaggio è piano e comprensibile, persino il loro travestimento non è oggetto di commenti canzonatori: è anzi, tutto sommato, più realistico che comico, come dimostra l’inventario delle «robbe» in *Tes.*,

⁴⁷ Per una rapida rassegna sulla messinscena di riti negromantici nella commedia del Cinquecento si veda M. LETA, *La riscrittura parodica del rituale magico in tre commedie del Cinquecento*, in *Le forme del comico*. Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell’ADI (Associazione degli Italianisti), Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura di F. CASTELLANO, I. GAMBACORTI, I. MACERA e G. TELLINI, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019 (http://www.italianisti.it/AttiCongresso?pg=cms&ext=pe&cms_codsec=14&cms_codoms=1164)

⁴⁸ La produzione comica di Gianmaria Cecchi andrà interrogata più precisamente nel proseguo delle ricerche, in quanto l’autore, molto prolifico, è uno dei pochi di una certa rilevanza a scrivere commedie in endecasillabi sdrucchioli alla maniera di Ariosto nel Cinquecento inoltrato.

IV, 1. Gli interventi ridicoli sono affidati ai servi che aiutano Ginofilo e Lepido a camuffarsi, ma l'armamentario è descritto con precisione: il quadrante, il pentacolo, l'astrolabio, la sfera, una pila di libri di Pietro d'Abano e altri astrologhi, il vestito da stranieri provenienti dalle «solitudini dell'India», la bacchetta per praticare l'«arte bacchettaria», sintagma che nei vocabolari e nei rimari fino all'Ottocento viene segnalato come *bapax* e sempre accompagnato al nome di Groto, a testimonianza della cura lessicale con cui l'autore delineò l'aspetto dei personaggi⁴⁹. La comicità è legata alla situazione più che alle battute pronunciate, e si esplicita nella preparazione della burla, più che nella burla stessa. Peraltro, cade anche un altro *topos* legato al personaggio del negromante, ovvero la controbeffa con il mago che diventa *trompeur trompé* (cfr. il *Querolus* e il *Negromante* di Ariosto, ma si tratta di una tradizione che si spinge, con le dovute distinzioni, almeno fino al dottor Dulcamara dell'*Elisir d'Amore* di Donizetti/Romani). Facendo del facile autobiografismo, autorizzato però come si vedrà dall'autore stesso, si potrebbe dire che nel *Tesoro*, in fin dei conti, *de Groto fabula narratur*, e a ciò forse si deve tanta perizia descrittiva e un certo statuto di dignità concesso alla figura del mago:

COR. [...] dove diavolo
trovato avete voi libri si stranii?
GIN. Ne gli ha pur mo prestato il Cieco d'Adria.
COR. Mi maraviglio ben, come ve gli abbia
prestato. Egli suol pur di miglior animo

⁴⁹ Cfr. il ristampatissimo PLACIDO SPADAFORA, *Prosodia italiana* (Palermo, Pietro d'Isola, 1682), p. 106: «Bacchettaria: p.b.v.g. l'arte bacchettaria, cioè magica, che comanda agli spiriti a bacchetta. L'usa Luigi Groto»; e poi GIROLAMO BARUFFALDI, *Dizionario nuovo e copioso di tutte le rime sdruciole* (Venezia, Pietro Valvasense, 1755), p. 55: «Bacchettaria, add. arte bacchettaria, l'arte negromantica, che comanda, e sforza gli spiriti colla bacchetta. Groto, *Tesor*, at. 4 sc. 1 e sc. 2».

torre un siropo d'aloë, o d'assentio,
che prestar fuori un libro. (IV, I, 30-36)

Si noti che le battute in riferimento al possesso di libri sono particolarmente sibilline, poiché Groto fu processato dall'Inquisizione tra gli anni '60 e '70 proprio per il possesso di libri proibiti⁵⁰.

Ma tornando ai negromanti, si è detto della loro riduzione a maschera, dello svuotamento del loro bagaglio linguistico e stilistico in virtù di una comicità di situazione, e della loro funzione metateatrale fatta di rinvii alla biografia del Groto, ma anche di riflessione mediata sul ruolo del negromante come truffatore per antonomasia. Ciò che va in scena è in sostanza la tipizzazione, per quanto manieristicamente adorna, di ciò che fu un personaggio: una maschera che ora è diventata spendibile in situazioni diverse rispetto a quelle per cui era nata. E se si considera l'esito che tale maschera ha avuto nei canovacci della commedia dell'arte (ancora una volta), ci si accorge che i negromanti di Groto hanno più elementi in comune con questo tipo di soluzioni che con quelle della tradizione colta. Si pensi a un canovaccio di Flaminio Scala, intitolato *Flavio finto negromante*, che sembra cavato di peso dal *Tesoro* (Licinia in questo caso da moglie di vecchio avaro ne diventa figlia), e ambientato a Pesaro:

⁵⁰ L'occasione mi permette di segnalare che autocitazioni di questo tipo, che ricordano vagamente la maniera in cui Aretino era solito citarsi nelle proprie commedie, compaiono in tutte le commedie di Groto: anche nell'*Emilia* (III, VII, 21-24) infatti Fracassa dice: «S'io pur fossi orbo, come dicono essere | l'auttor della comedia, che si recita | questa sera, potreste farmel credere»; nell'*Alteria* (IV, XII, 36-39), il goloso Branco tra i morsi della fame si lamenta: «venga il cancro | alle sue melarancie, e al Cieco d'Adria, | che questa mi par proprio una comedia | di quelle, ch'ei compone a questi giovani».

Fu in Pesaro un giovine di mediocre fortuna, il quale amava una fanciulla, figlia d'un Pantalone, ricco mercante, uomo più tosto scemo che astuto, se bene l'astuto e lo scaltro faceva. S'avvide il giovane (che Flavio si nomava) esser cosa impossibile l'aver la detta giovane per moglie, per essere ella figlia unica, e da molti, per le sue ricchezze, desiderata e richiesta; pure, facendo forza a se medemo et alla fortuna, col fingersi Negromante e facendo varie e diverse burle, acquistò la detta giovane per moglie, con grazia del padre e tutti i suoi parenti⁵¹.

L'altro tema centrale della commedia è la “questione femminile”, legata al ruolo delle donne nel rapporto matrimoniale e in famiglia. Il tema è molto frequentato dalla commedia, dalla tragedia e dalla trattatistica, e non sarà vano ricordare che l'epistolario di Groto dà testimonianza di confronti e di letture reciproche con Moderata Fonte e Maddalena Campiglia, autrice l'una del *Merito delle donne* (1600), dialogo filogino sulle disgrazie del matrimonio, l'altra famosa per aver imposto un matrimonio bianco al marito Dioniso da Colzè. A una prima analisi (perfezionabile col proseguo delle ricerche), Groto sembra avere in mente soprattutto gli esempi offerti dalle commedie di Ariosto, in particolare il *Negromante*, ma anche dalle tragedie di Giraldi, soprattutto l'*Orbecche*.

Nel *Tesoro* Groto mette a sistema tre diversi punti di vista sul matrimonio (cfr. *Tes.*, II, 1), contrapposti sul piano generazionale e sociale: Licinia, la giovane figlia forzatamente data in sposa ad un uomo che non ama e non la soddisfa; Prudenzia, sua madre, portavoce della visione tradizionale, che vuole la figlia sottomessa al padre e la moglie sottomessa al marito; e Nespola, la serva di Licinia, che in quanto serva è paradossalmente più libera nei legami sentimentali, non deve sottostare alle leggi dell'onorabilità ed ha una visione molto disincantata in fatto di tradimenti e sessualità. La scena, nella sua

⁵¹ *I canovacci*, p. 99.

costruzione, ricorda un trattato in forma dialogica: gli interventi delle tre donne sono molto estesi, sovente superano i dieci e talvolta i quindici versi; le opinioni, seppur intervallate dagli irriverenti spunti comici di Nespola, sono esposte con logica e con chiarezza declamatoria, soprattutto da parte di Licinia, cui spetta la *pars destruens* del modello familiare di cui suo malgrado è componente. Gli obbiettivi polemicici del suo discorso sono: 1) la decisione del padre, dettata dall'avidità miope di avere un genero ricco: la grande differenza d'età con il marito le preclude infatti la possibilità di avere figli, e ciò è presentato come un sovvertimento dell'ordine naturale, e animale, delle cose (64-68: «S'un padre ha ne la mandra tra le bestie | una bella vitella, cerca subito | (per trarne prole) un toro forte, e farglila | salire, e sta presente, e con le proprie | mani l'aiuta e vuol veder, che ingravidi»); 2) l'impossibilità di consumare il matrimonio (Licinia è ancora vergine), che mette in secondo piano tutto ciò che Zelotipo tenta di offrirle in cambio (ori, cibi, vestiti...); 3) il fatto che questa situazione di castità forzata la stia corrompendo, accendendo in lei il desiderio di quanto le è promesso ma poi negato, ed è questo il punto della lagnanza sul quale di gran lunga insiste di più (130-37: «Anzi sto peggio co'l vecchio, ch'è simile | a un sol di marzo, [...]. Mi mette in voglia, e poi mi dà il piantagine. | Che quel, che non si sa, non si desidera»); segue poi un dettagliato elenco delle disgrazie quotidiane che deve subire per via della vecchiaia e della smodata gelosia del marito)⁵².

Tutto l'impianto accusatorio mescola spunti che si ritrovano in due scene del *Negromante* tematicamente contigue, *Negr.*, I, 1 e

⁵² 204-05: «Il dì, e la notte medicar siatiche, | gotte, renelle, fontanelle, e fistole»; 240-43: «LICI. Li puzza poi il fiato, che par, ch'abbia | in bocca l'uova marcie. PRU. Questo è simile | a vino, ch'abbi muffa, o quercia. Bevine | cinque o sei dì, non ti dà più molestia»; 228-29: «è infermo ancor de l'animo. | Geloso matto, e scoppia, e mor di rabbia».

Negr. II, IV, in cui prima due serve, poi la serva e la madre della sposa parlano del matrimonio apparentemente maledetto. Le due sequenze ariostesche servono per calchi lessicali, oltre che tematici, e riecheggiano anche in altri luoghi della commedia⁵³:

Negr., I, I, 107-11

MARGH. Dunque non le fa il debito egli? BAL. Il debito, eh? | MARGH. Che! Non può? BAL. La infelice è così vergine, | come era inanzi questo sponsalizio.

Negr., I, I, 122-27

FANT. Non era meglio che sedessi in ozio | in casa di suo padre, che venirsene | la misera a marito, non dovendoci | aver se non mangiar, vestire e simili | cose, ch'aver potea in abbondanza | col padre ancora?

Negr., II, IV, 848-54

FANT. Io dico il ver. Mai non si compera | cosa, che prima ben non si consideri | dentro e di fuor più volte. Se in un semplice | uso il vostro dannaiò avete a spendere, | dieci volte a guardarlo bene e volgere | per man tornate: et a barlume gli uomini | si torran poi

Tes., II, I, 118-27

NESP. V'intendo, sposa. Dunque non fa il debito | nel letto il vecchio. Io vi stimava gravida. [...] | LIC. Il vero poi. Io son, madre, sì vergine | come mi partoriste.

Tes., II, I, 107-13

LIC. E ci vuol altro. Da mangiar, da bere, | e da vestire in casa vostra simile- | mente avev'io. Potea così restarmivi | dunque forse con voi, madre, mancavami | carne di pollo, bue, vitello, o lepore? | Per aver altro, le fanciulle partono | da la casa del padre.

Tes., II, I, 141-47

NESP. [...] Che s'alcuna di noi femine compera | un fuso, o un ago, il mira, il tocca, e volgelo | per veder s'è spuntato, o pigro, o debole; | e s'alcuna di noi compera una pentola, | vuole in prima tastar se forte ha il manico. | E il suocero a gatt'orba prende il genero. |

⁵³ Si cita da LUDOVICO ARIOSTO, *Tutte le commedie*, commento e cura di L. STEFANI, Perugia, Morlacchi Editore, 2007, 3 vol.

che tanto ci bisognano?

senza ch'esso, e la sposa prima il provino.

Negr., II, IV, 855-61

Tes., I, VIII, 143-46

[...] Io conobbi una savia, | già
mia vicina, che si tenne un gio-
vene | ogni notte nel letto più
di sedici | mesi, e ne fece ogni
puova possibile; | e poi che a
tal mestier ben le parve utile, |
de la figliuola sua, ch'ella aveva
unica, | lo fe' marito.

DON. Il sapeva sua madre?
(perche massima- | mente in
questa città) le madri vogliono
| far più l'amor con quei che
le figlie amano, | che le figlie
medesime.

Le lamentele di Licinia sono più che legittime e la situazione in cui si trova ha contorni tragici: tuttavia, come si evince dalle citazioni, il tenore della polemica è comico (e non a caso Groto fa usare alla donna lo stesso linguaggio della serva Nespola e delle fantesche ariostesche), a tratti grottesco, quasi inadeguato al giusto desiderio di emancipazione della giovane (che finisce col paragonarsi ad una vacca da ingravidare al momento giusto). Anche la polemica generazionale ha una portata tutto sommato limitata: l'esempio positivo offerto da Licinia in opposizione alla sua sorte infelice non è un nuovo modello femminile indipendente dall'autorità maschile, ma ricalca la situazione di sua madre Prudenzia, benedetta per aver ricevuto in sorte un padre che l'ha data in sposa a un marito bello e di una certa possanza⁵⁴. Lo sguardo di Groto sul personaggio di Licinia è dunque comprensivo ma ambiguo: accoglie le giuste rimostranze della giovane ma le schiaccia tra due posizioni in materia di matrimoni ugualmente ridicolizzate, quella troppo conservatrice della madre e quella troppo di-

⁵⁴ *Tes.*, II, I, 364-67: «era mio padre giovane | e bello, come voi, e faceva l'opera | che far denno i mariti. Onde cercarvene | altrove, a voi non era necessario».

sonorevole della serva; e Licinia a tratti sembra parteggiare per la seconda solo perché non le è toccato di godere dei privilegi della prima⁵⁵.

Nel finale si esplicita invece il debito grotiano nei confronti del Giraldi tragico e dell'*Orbecche*, in riferimento allo scioglimento del matrimonio e all'opposizione di Licinia alla volontà paterna, ed assume, a mio avviso, le forme della parodia. Innanzitutto, va detto che la *querelle des femmes* trova ampio spazio nei monologhi delle eroine tragiche giraldiane, nella fattispecie della disperata richiesta delle donne di poter scegliere il proprio marito senza sottostare alla ragion di stato o alle imposizioni famigliari⁵⁶: l'esempio più famoso è probabilmente il monologo di Orbecche in *Orb.*, II, IV, ma tutto l'arco della produzione tragica giraldiana presenta spunti simili (*Epitia*, I, III; *Arrenopia*, III, IX; *Altile*, III, IV)⁵⁷.

Nel finale del *Tesoro*, scoperto il piano dei finti negromanti, Zelotipo non ha ancora fatto uccidere il giovane Ginofilo solo per non dover ammettere il tradimento davanti a tutta Adria, ma ha mandato a chiamare Indigo, padre di Licinia, per concertare con lui la degna punizione per i due amanti. La commedia a questo punto vira verso toni tragici e il *dénouement*

⁵⁵ Il modello femminile positivo c'è nella commedia, ed è incarnato due donne molto diverse tra loro, ma entrambe pienamente indipendenti dall'autorità maschile: la ruffiana Donnola e la vedova Erifila, figura essenziale per il lieto fine della commedia. Il discorso però porterebbe troppo lontano, ed è rimandato a successivi approfondimenti.

⁵⁶ Sul legame tra questo tema e la riforma dei sacramenti voluta dal Concilio di Trento si veda F. BERTINI, «*Havere la giustizia sodisfatto*». *Tragedie giudiziarie di Giovan Battista Giraldi Cinzio nel ventennio conciliare*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008. In particolare, i capitoli *Selene, ovvero la fedeltà ricompensata* (pp. 136-60) e *Arrenopia come sintesi tragica fra guerra, fedeltà coniugale, "giudizio di Dio" e giostra d'armi* (pp. 186-216).

⁵⁷ Per le citazioni puntuali cfr. *Teatro del Cinquecento. Tomo I. La Tragedia*, a cura di R. CREMANTE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1987, pp. 340-43. Dallo stesso testo saranno tratte le successive citazioni dell'*Orbecche*.

è messo seriamente in discussione. Indigo entra in scena furibondo (V, VI) come un Sulmone in sedicesimo di taglio macchietistico, sacramentando contro la disobbedienza della figlia, rea di non essersi accontentata del marito che aveva previsto per lei (e qui davvero il ricordo di Sulmone affiora anche a prescindere dalle citazioni testuali, pure presenti), ed esprimendo il proposito di ucciderla insieme a Ginofilo; Prudenzia cerca di riportarlo a più miti consigli. La sequenza ricorda *Orb.*, III, II, con il re che confessa i suoi propositi di vendetta al consigliere Malecche: il linguaggio del breve intervento di Indigo è così infarcito di elementi violenti da risultare caricaturale, ma alcuni calchi argomentativi, lessicali e sintattici credo dimostrino che la base usata da Groto per il personaggio sia il re giraldiano:

<p>MAL. Quanto vi fia di biasimo s'or voi, che carco sete di molt'anni e saggio [...] la- sciate la ragion sì in preda a l'ira che quel che 'n gioventù biasmato avreste in qualun- que uom, vogliate ora far vec- chio? (<i>Orb.</i> III, II, 412-17)</p>	<p>PRUD. [...] temperatevi In- digo, non correte in tanta fu- ria. Fatevi riputar huom di giudicio. [...] A vostri anni maturi non convengono co- testi detti acerbi». (<i>Tes.</i> V, VI, 5- 7, 26-27)</p>
--	---

Ancora, all'inizio della scena successiva:

<p>SUL. [...] ma stia certo che sì nel sangue suo Sulmon le mani si bagnerà, che ne sarà lavata tutta questa vergogna e questa ingiuria (<i>Orb.</i>, III, III, 12-15)</p>	<p>IND. Vedrò s'avrà la carne fragile. / Laverò co'l suo san- gue, e de l'adultero / il letto marital, ch'essi macchiarono (<i>Tes.</i>, V, VI, 17-19)</p>
--	--

Si notino poi le incalzanti interrogative retoriche di Sulmone, comparate con quelle di Indigo:

SUL. Avrò per figlia una che me da padre | non tiene? IND. Che mi puo dir? che l'adulterio è lecito? (*Tes.*, V, VI, 10)
(*Orb.*, III, II, 104-05)

SUL. Dar mi vuoi a veder che 'l bianco è nero | e che l'espesso mal mi torna in bene, | Malecche? quasi ch'un fanciullo i' fossi | e scerner non sapessi il ver dal falso? IND. Dunque ubidir non denno i padri proprii, | s'affogar, s'ammazzar ben le volessero?
(*Tes.*, V, VI, 13-14)
(*Orb.*, III, II, 136-39)

Il fatto che Groto stia consapevolmente riecheggiando una situazione tragica capovolgendone il senso, è dimostrato poi dall'intervento risolutivo di Menica, la serva di Zelotipo (*Tes.*, V, VIII), che si fa beffe dei due servi Corbaccio e Cornacchia, rimasti in disparte in attesa di notizie di Ginofilo e Lepido: «il lieto fine del *Tesoro* è efficacemente sospeso dal racconto di una catastrofe (falsa) secondo le leggi della tragedia»⁵⁸, racconto tanto più credibile, per personaggi e pubblico, se lo si compara agli esiti effettivamente tragici che tale intreccio ha nel precedente giraldiano.

3. *Alteria*

L'ultima (e più breve) indagine sulle fonti del teatro comico di Luigi Groto interessa l'*Alteria*, opera per cui una mera ricognizione delle fonti corre il rischio di essere oziosa o peggio inutile. Tanti e tali sono gli spunti comici offerti da questa lunga *pièce* – travestimenti, adultèri, intrighi di mezzane, amanti nella cassa, satira del villano – che sembra che Groto abbia

⁵⁸ PIERI, *Il laboratorio*, p. 27.

voluto mettere alla prova l'intero armamentario comico stratificatosi in un secolo di commedia letteraria⁵⁹.

Eppure, della innumerevole serie di lazzi (se nelle altre commedie si è parlato dell'influsso della commedia dell'arte qui il paragone è ancora più calzante) uno risulta essere chiaramente di ispirazione girdiana, frutto della combinazione degli intrecci di due novelle della quarta deca degli *Ecatommisti*. Si tratta di una articolata beffa basata su un doppio scambio di persona: Volpino (*Alteria*, II, x-xi), complice della gelosissima moglie di Androfilo, Olimpia, organizza un *rendez-vous* amoroso tra i due sposi nel buio di una camera di locanda: il padrone sarà convinto di far l'amore con Alteria ma si ritro-

⁵⁹ La scena è in Adria. La trama, complicata da lazzi e beffe che cadenzano lo scorrere dell'intreccio, è riassumibile come segue. Androfilo Bruccioli, sposato e "maturo" (ma non ancora anziano), si è invaghito di Alteria, figlia non più che dodicenne del mercante fiorentino Cosimo. Alteria, da parte sua, nonostante la giovane età, desidera il fratello più giovane di Androfilo, Isidoro, bello scapolo perdigiorno per il momento non interessato a cercar moglie. Volpino, servo di Androfilo, ed Eugenia, una vecchia mezzana, fingono di voler aiutare Androfilo. Il piano di farsi beffe di lui, dopo le prime battute (che tra l'altro portano Volpino a letto con la moglie di Androfilo), prende una piega inaspettata: Eugenia, fraintendendo le parole di Alteria (che chiama Isidoro per cognome) crede che ella ami veramente Androfilo, e si adopera per aiutarla, organizzando il trucco classico dell'amante nella cassa. Per una serie di vicissitudini, nella cassa non finirà Androfilo ma Volpino, che capirà dunque che Alteria ama in realtà Isidoro. Volpino allora si offre di salvare Alteria dal matrimonio con un volgare mercante arricchito a cui suo padre l'ha promessa. In un processo svolto nella piazza di Adria, davanti agli occhi del Podestà, Volpino riuscirà a convincere Cosimo di non aver mai promesso in sposa la figlia al mercante, e che anzi proprio lui stesso aveva organizzato il matrimonio di Alteria con Isidoro. Isidoro, vista Alteria per la prima volta, accetta di sposarla; Androfilo, viste tutte le disavventure causate dal suo desiderio adulterino, capisce di non amare più la giovane e la lascia di buon grado al fratello.

verà a letto con la moglie⁶⁰. Quando però Androfilo decide di andare personalmente a casa di Alteria, Volpino, invece di mandare a monte il piano, si sostituisce al padrone (*Alteria*, IV, III) e va a letto con Olimpia, convinta ingenuamente di far l'amore con il marito.

La seconda parte di questa beffa è evidentemente desunta da *Ecat.*, IV 4, sfrondata della chiusa tragica dell'autore ferrarese:

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 dell'inganno, si vendica dell'oltraggio, ed ella lava la ingiuria ricevuta col suo sangue, dandosi la morte⁶¹.

Il motivo della beffa al padrone sostituisce, nell'*Alteria*, il movente amoroso, ma il resto della vicenda prosegue come nella fonte. La novella, come segnalato già da L. Di Francia con tanto di semplificazione, «non fa che trasportare da Napoli a Sulmona, con personaggi di più vile condizione, la piacevole astuzia usata da Ricciardo Minutolo verso la Catella»,⁶² con riferimento a *Dec.*, III 6:

Ricciardo Minutolo ama la moglie di Filippello Sighinolfo, la quale sentendo gelosa, col mostrare Filippello il dì seguente con la moglie di lui dovere essere ad un bagno, fa che ella vi va, e credendosi col marito essere stata, si truova che con Ricciardo è dimorata.

⁶⁰ Un raggio molto simile si trova nella *Calandria*, III, I-III: il parallelo è ancor più stringente perché nella prima fase del piano di Volpino nella camera non doveva esserci Olimpia ma una prostituta, proprio come nella commedia del Bibbiena.

⁶¹ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, a cura di S. VILLARI, Roma, Salerno, 2012, tomo II, p. 716.

⁶² L. DI FRANCIA, *Novellistica*, Milano, Vallardi, 1924-1925, 2 vol., vol. II, p. 91. Catella è anche il nome della serva di Lucida nell'*Emilia*.

Dal confronto tra i due argomenti, si capisce come il sottotesto boccacciano serva al Cieco per “rovesciare il tragico in commedia”⁶³, con l’unica (ma importante) differenza che, mentre in Boccaccio la moglie si accorge di aver tradito il marito (ed è ben contenta di continuare a farlo), in Groto Olimpia non scoprirà mai la sostituzione. Per lo statuto dei personaggi (servo-padrona) l’autore ha invece buon gioco nel servirsi dell’esempio giraldiano, che si distingue anche per la sua struttura eminentemente dialogica.

Per la prima parte della beffa, e dunque per la sostituzione dell’amante con la moglie, credo possa aver influito l’esempio di un’altra novella giraldiana, poco lontana dalla precedente, *Ecat.*, IV 9, dove un uomo finisce a letto con la propria moglie, convinto però di fare l’amore con la donna di cui si è invaghito: Afrodasio ama la moglie di Cleofilo, Calotima, e osa chiedere a Cleofilo di poterla avere. Cleofilo finge di accettare, ma domanda alla propria moglie di parlare con la moglie di Afrodasio, per far sì che ella, nel buio di una camera, si finga Calotima (come la Olimpia grotiana), e faccia l’amore con il marito.

L’aspetto più interessante della commedia è però l’epilogo, con la messinscena di un lungo processo di piazza dal quale dipenderà il lieto fine della commedia, e per il quale più che di fonti si dovrà parlare di eredità di Groto. Ho intenzione di dedicare future ricerche alla fortuna del processo/intervento giudiziario come espediente comico, tema caro al Cieco ma inusuale nel ventaglio di soluzioni della commedia di XVI se-

⁶³ Parafrasando S. VILLARI, *Il rovesciamento del comico in tragedia: Silvia e Silla («Ecatommitò», I 10) e altri spunti esemplari*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», V (2019), pp. 295-319.

colo⁶⁴: sarà interessante indagarne gli esiti nel teatro italiano ed europeo (si pensi al *Mercante di Venezia* shakespeariano oppure, più tardo, all'epilogo delle *Baruffe chiozzotte* di Goldoni) e le possibili fonti nel teatro classico greco, con particolare attenzione alle "commedie giudiziarie" aristofanesche (*Le rane*, *Le vespe*, *Le donne al parlamento...*).

Credo che una ricerca sull'argomento potrà mettere in rilievo l'eclettismo e la precocità di Groto nel cogliere i nuovi sviluppi del genere comico nonché l'influenza del suo teatro sui drammaturghi del Cinque-Seicento, in modo non dissimile da quanto già emerso dagli studi, tra gli altri, di Barbara Spaggiari sulla fortuna cinque-seicentesca delle sue tragedie e della sua produzione lirica⁶⁵.

⁶⁴ Si tratta di un tema più caro al genere tragico, come evidenziato nello studio già citato di Fabio Bertini (BERTINI, «*Havere la giustizia soddisfatto*») e, sempre dello stesso autore, «*Hor con la legge in man giudicheranno*». Movimenti giuridici nella drammaturgia tragica del Cinquecento italiano, Firenze, Società editrice fiorentina, 2010.

⁶⁵ B. SPAGGIARI, *La presenza di Luigi Groto in Shakespeare e negli autori elisabettiani*, «*Italique*», XII (2009), pp. 173-98; EAD. *Studi su Luigi Groto e sull'epigramma nei Shakespeare' Sonnets*, Wien, LIT Verlag, 2019.

EDOARDO SIMONATO

Abstract

Le commedie di Luigi Groto: questioni di datazione, rapporto con le fonti latine e volgari.

Luigi Groto (1541 - 1585), detto “il Cieco d’Adria”, fu autore teatrale prolifico ed eclettico: la sua produzione include tragedie, favole pastorali, drammi sacri e commedie. L’articolo presenta i primi risultati del progetto che si concluderà con l’edizione critica e commentata delle tre commedie *Emilia*, *Tesoro* e *Alteria*. Nella prima parte si precisano alcune questioni riguardanti il periodo di composizione delle opere, incrociando i dati provenienti dalle lettere dedicatorie anteposte alle stampe e dalle *Lettere Familiari* dell’autore. Nella seconda si studiano le fonti latine e volgari delle commedie, allo scopo di inquadrare i tre testi e la figura di Groto nel percorso di rinnovamento degli stilemi del genere comico nel valico tra Cinque e Seicento. In particolare, soprattutto per *Tesoro* ed *Alteria*, si indagherà il debito di Groto nei confronti del Giraldis novellista, ma anche, inaspettatamente, del Giraldis tragico.

The comedies of Luigi Groto: setting a date to them, and their relationship with latin and vulgar sources.

Luigi Groto (1541 - 1585), known as “il Cieco d’Adria”, was a prolific and eclectic dramatist. His production includes tragedies, pastoral tales, sacred dramas and comedies. The paper presents the first results of the project that will lead to the critical and commented edition of the three comedies *Emilia*, *Tesoro* and *Alteria*. The first part of the paper settles some problems regarding the date of composition of the works, cross-referencing the data coming from dedicatory letters in the printed editions and from the author’s *Lettere Familiari*. The second part studies the Latin and vulgar sources of the comedies. Here, the three works and the figure of Groto will be contextualized in the path of a renewal of the comic genre between the 16th and 17th centuries. For *Tesoro* and *Alteria*, the focus is on Groto’s debt to Giraldis novels, but also, unexpectedly, to Giraldis tragedies.

Articolo presentato in gennaio 2020. Pubblicato *on line* in ottobre 2020
© 2020 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 VI, 2020
DOI: 10.6092 / 2421-4191 / 2020.6.141-180

RAPHAEL MERIDA

BREVI RIFLESSIONI SUL *BIDONE* DI FELLINI E LA NOVELLA I 4
DEGLI *ECATOMMITI*: ALCUNI PUNTI DI CONTATTO

Fra le tradizioni novellistiche popolari tramandate nel corso dei secoli quelle relative al mondo ecclesiastico sono tra le più fortunate. Anche a livello linguistico sono giunte fino a noi diverse locuzioni che affondano le radici nel repertorio prosastico e poetico della lingua italiana e che fanno riferimento a situazioni poco inerenti alla spiritualità. Il *GDLI*, per esempio, registra tra le locuzioni e i proverbi: *boccone del prete* ‘posteriore del pollo’ (s.v. *boccone*, 9); *figlio del prete*, *mondo prete!*, *zìo prete!*, «come interiezione volgare, per esprimere rabbia o forte stupore» (s.v. *prete*, 1); *a popolo pazzo*, *prete spiritato* (s.v. *prete*, 11). Il significato oscilla quasi sempre tra il gioco e l’ingiuria, anche quando la parola *prete* entra a far parte del lessico gastronomico, come per *strozzapreti*. Una locuzione fra tutte, però, offre l’opportunità di una riflessione: *scherzo da prete* ‘scherzo di cattivo gusto’.

Nonostante che la locuzione *scherzo da prete* sia di conio recente, il tema dello scherzo fatto da un prete ha una tradizione letteraria ben presente in Italia: basti pensare ai numerosi aneddoti del Pievano Arlotto, prete toscano dal temperamento ironico e scherzoso. In particolare, la *Facezia XXXV fatta al ponte a Sieve* ricorda per qualche aspetto la novella I 4 degli *Ecatommiti* e un episodio del *Bidone* di Fellini, che costituiscono

l'oggetto del presente contributo. Lo scherzo del Pievano Arlotto è semplice, ma alcuni dettagli sembrano appartenere a un canovaccio di racconti orali che continuano nei secoli. Di ritorno verso casa, il prete, durante una serata di pioggia, decide di entrare in una piccola osteria per scaldarsi. Poiché i posti davanti al fuoco sono occupati, il Pievano Arlotto decide di mettere in pratica un inganno: con tono non tanto smorzato, rivela all'oste di aver perso una discreta somma di denaro. Le persone presenti all'interno del locale, che avevano ascoltato il racconto del prete, cominciano pian piano a uscire a piccoli gruppi per cercare le monete, lasciando al Pievano Arlotto i posti migliori davanti al fuoco. Più che di uno scherzo, possiamo dire che quello del prete è un vero e proprio inganno e, anche in questo caso, l'elemento del denaro si rivela uno stratagemma in grado di raggirare persone appartenenti probabilmente a un ceto sociale basso¹.

La figura del prete, quindi, è stata la fonte d'ispirazione di numerosi scrittori che hanno contribuito alla diffusione di modi di dire e di storie entrate a far parte della narrazione folcloristica: un caso esemplare è rappresentato, appunto, dalla novella I 4 degli *Ecatommiti* di Giraldo Cinthio.

La novella, intitolata «Un giudeo in abito di prete dà ad intendere ad un avaro di volergli far ritrovare un tesoro e poscia schernito lo lascia»², affronta il tema dell'inganno e dell'avarizia, mettendo in evidenza soprattutto l'inettitudine dell'uomo di fronte alle promesse di guadagno.

Il tema dell'inganno del finto prete ci permette di fare un confronto con una narrazione più vicina a noi nel tempo, ma che condivide alcuni identici caratteri dello stereotipo dell'in-

¹ Cfr. *Motti e facezie del Pievano Arlotto*, a cura di G. FOLENA, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, pp. 61-63.

² GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, a cura di S. VILLARI, Roma, Salerno Editrice, 2012, tomo I, p. 280.

ganno: ci riferiamo al primo episodio della pellicola cinematografica *Il Bidone* di Federico Fellini, rappresentato per la prima volta nel 1955. A impreziosire la scrittura del film, che all'epoca non riscosse il favore della critica, si aggiunge la collaborazione di Ennio Flaiano e Tullio Pinelli, entrambi sceneggiatori insieme a Fellini. Il contributo che qui proponiamo mira a una prima lettura in chiave comparativa fra la novella di Giraldi e l'episodio iniziale del film di Fellini, così da far emergere alcuni punti di contatto fra le due narrazioni e il possibile debito degli sceneggiatori nei confronti di una tradizione popolare e letteraria.

1. *Una tradizione orale nella tradizione letteraria: personaggi e ambientazione*

Preme tener conto di due fatti assai importanti per comprendere meglio la sottile relazione fra il testo di Giraldi e quello di Fellini, Flaiano e Pinelli: la falsa identità assunta dal protagonista di entrambi i racconti e l'oggetto della truffa, cioè il tesoro sepolto. Giraldi, infatti, priva la sua storia di ogni elemento di satira anticlericale, lasciando che il protagonista della truffa non sia un prete, ma un truffatore vestito da prete. Quello che emerge da Giraldi è un dato di un certo rilievo, non solo perché si pone in controtendenza al canone della satira anticlericale e alla comicità boccacciana che da essa deriva, ma anche perché dimostra la sensibilità dell'autore nel clima della Controriforma. Un clima che, come si accennerà nel paragrafo finale, porterà addirittura all'eliminazione di alcuni elementi principali della novella.

La caratterizzazione del personaggio, il giudeo marchigiano di cui non viene mai palesato il nome, è curata nei dettagli: si tratta di un uomo dall'«aspetto grave, con barba lunga e canuta, onde mostrava di essere tutto bontà, e aggiungeva a questa

naturale apparenza molta riputazione l'abito di che egli vestito si era, tal che pareva che fosse un Socrate od uno Aristide»³.

Di là dalla fisicità del finto prete giraldiano, in linea con i canoni cinquecenteschi del predicatore, appare simile la caratura morale del personaggio felliniano Augusto nelle vesti del cardinale, interpretato da Broderick Crawford: un aspetto severo e poco incline al sorriso. I principali protagonisti di Fellini, però, non sono le vittime, rappresentate da due anziane contadine, ma i truffatori: Augusto, che ricopre appunto il ruolo del cardinale; Picasso, il suo Segretario; e Roberto, l'autista.

Occorre anche evidenziare il tipo di ambientazione che accompagna interamente la novella e l'episodio iniziale del film. In entrambi i casi ci troviamo in un contesto non cittadino, scelto appositamente dal finto prete per commettere la truffa: poco lontano da Imola negli *Ecatommiti*, in un casale di campagna nel *Bidone*. C'è una spia, in particolare, che segna il senso della disposizione a continuare uno stereotipo tradizionale come la truffa del tesoro: l'albero. Il finto tesoro, infatti, nei due racconti è nascosto sotto o vicino a un albero secolare e isolato nel terreno di proprietà della vittima. In Giraldi si parla di un «pero moscatello di eccessiva grossezza» piantato in mezzo a un vasto campo⁴, mentre in Fellini si fa riferimento a «un albero in mezzo ad un campo completamente isolato»⁵: in entrambi i casi sembrano analoghe le valenze simboliche dell'albero nel contesto della rappresentazione dei rapporti sociali ed economici di un podere contadino. Non a caso, la moglie di Giacomino, il personaggio truffato di Giraldi Cinthio, parla dell'albero affermando che si tratta del «più bel pe-

³ GIRALDI, *Gli Ecatommiti*, p. 281.

⁴ GIRALDI, *Gli Ecatommiti*, p. 284.

⁵ F. FELLINI, *Il Bidone*, min. 08:15.

ro che fosse in questo paese»⁶, a conferma di una discreta posizione economica derivata dalla coltivazione della terra.

Le medesime considerazioni valgono per la situazione delle contadine del *Bidone*. Benché l'ambientazione interna rispecchi una casa del contado novecentesco, le due vecchie signore riescono comunque a pagare, così come Giacomino, una cifra molto alta indicata dal finto prete; e se in Giraldi bisogna raggiungere la somma di cento ducati per ottenere il tesoro, in Fellini vengono richieste cinquecentomila lire.

Un'altra analogia sembra degna di attenzione. Alla richiesta di pagamento sia Giacomino, sia la vecchia signora felliniana sono privi dell'immediata disponibilità economica. Per non perdere il tesoro intervengono due personaggi secondari, Bernardino, l'aiutante di Giacomino, e la sorella della vecchia signora, che fanno riferimento alla vendita dei buoi, ma con la differenza che Bernardino possiede già il ricavo della vendita, mentre le due sorelle no. Per ricavare l'intera somma di denaro i protagonisti giraldiani e felliniani sono comunque costretti ad andare in paese: i primi a Imola, i secondi in una località non definita.

Nella storia della letteratura italiana l'aneddoto del tesoro sepolto ai piedi di un albero, o di una pianta che produce un tesoro, sembra continuare nei secoli secondo l'esigenza, a volte, di una riformulazione poetica. Agnolo Firenzuola ricorre alla storia di due uomini che trovano un tesoro durante il loro cammino e decidono di nascondere sotto un albero. Uno dei due protagonisti però incarna la figura dell'impostore, poiché successivamente torna sotto l'albero per trafugare il tesoro. Nel momento in cui «il buono uomo, o pur [...] lo sciocco» dice al «fraudolente compagno»⁷ di voler tornare a prendere la

⁶ GIRALDI, *Gli Ecatommiti*, p. 296.

⁷ AGNOLO FIRENZUOLA, *Le novelle*, a cura di E. RAGNI, Roma, Salerno Editrice, 1971, p. 281.

sua parte di oro dopo aver comprato un podere, scopre che il tesoro è stato trafugato da qualcuno. Il risultato è la presenza sia della truffa, sia dell'albero sotto il quale viene nascosto un tesoro. Anton Francesco Doni trasforma lo stesso aneddoto specificando il tipo di albero, un olmo, e chiamando i due uomini «due mamalucchi»⁸. Andando avanti nei secoli, possiamo trovare gli stessi ingredienti del racconto giraldiano nel *Pinocchio* di Collodi, quando la Volpe, anch'essa truffatrice, rivela a Pinocchio l'esistenza del «Campo dei miracoli», in cui si può coltivare il denaro fino a farlo diventare un «bell'albero carico di tanti zecchini d'oro»⁹.

La vicenda è sempre la medesima ed è riassumibile con il seguente schema: 1) truffa; 2) ricerca del tesoro nascosto; 3) albero che indica il punto dove cercare il tesoro del truffatore; 4) il truffatore si impossessa del denaro della vittima; 5) scoperta della truffa da parte della vittima.

Nel primo episodio del *Bidone* lo schema è mancante dell'ultimo punto, che verrà ripreso in modo diverso nell'ultimo «bidone» di Augusto. La sequenza è sempre la stessa: cardinale, segretario e autista che tentano di raggirare una famiglia contadina. La scoperta della truffa, in quest'ultimo episodio, non avviene da parte delle vittime, ma dallo stesso Augusto, cioè dal truffatore. In una sorta di catarsi tragica, che avviene dopo aver visto la figlia invalida del povero contadino, Augu-

⁸ ANTON FRANCESCO DONI, *Le novelle*. I. *La moral filosofia. Trattati*, a cura di P. PELLIZZARI, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 159-65 (*La moral filosofia* II 158-72). Preziose le informazioni che la curatrice scrive a p. 159, nota 2: «La novella è narrata nella prima veste [...]. Cfr. anche il *Directorium* [...] e l'*Exemplario*». L'edizione a cura di Pellizzari segue l'*editio princeps* del 1552 (Vinegia, Marcolini), ma segnalando le varianti dell'edizione del 1567 (Venezia, Rampazetto).

⁹ C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, edizione critica a cura di O. CASTELLANI POLLIDORI, Pescia, Fondazione nazionale Carlo Collodi, 1983, p. 38.

sto, consapevole di aver fatto del male nella sua vita, cerca di restituire i soldi alla famiglia. L'espiazione del peccato avviene però nella scena finale in cui gli altri truffatori si accorgono di essere stati a loro volta truffati da Augusto: dopo un litigio, lo derubano, lo malmenano e lo lasciano morire per strada.

Naturalmente, c'è un abisso tra quest'ultimo episodio e il primo. Eppure, per una sorta di morale narrativa anche Fellini, Flaiano e Pinelli, così come avviene nei racconti di Firenzuola e Doni, tentano di riscattare la figura del truffatore; Giraldis, invece, non poteva ammettere in alcun modo la corruzione morale del protagonista.

3. Tra fonti letterarie e fonti evangeliche

La presenza del tesoro sepolto in Firenzuola e Doni non è casuale. Le loro opere sono un rifacimento in italiano della raccolta indiana *Panciatantra* avvenuta attraverso la mediazione del *Directorium humanae vitae* di Giovanni da Capua (Fig. 1) e del suo rifacimento spagnolo *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*¹⁰ (Fig. 2). Dopo aver confrontato i due volgarizzamenti con le versioni latina e spagnola, è stato possibile notare che l'aneddoto, così come riportato da Firenzuola e Doni, sembra essere un'innovazione italiana. Di grande interesse, semmai, è il prologo del *Directorium* di Giovanni da Capua, poi ripreso dai volgarizzamenti spagnolo e italiani, nel quale si parla del ritrovamento di un tesoro sepolto da parte di un uomo: di notevole fattura l'immagine che accompagna il testo, che sembra rivivere nelle scene della novella giraldiana e del film (Fig. 3).

¹⁰ Cfr. M.J. LACARRA, *El «Exemplario contra los engaños y peligros del mundo»: las transformaciones del «Calila» en Occidente*, in *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo. Estudios y edición*, a cura di M. HARO CORTÉS, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2007, pp. 15-41.

Le osservazioni precedenti confermerebbero, quindi, il ruolo del *Directorium* e dell'*Exemplarium* come fonti comuni della tradizione sul tema del tesoro nascosto: fonti alle quali indipendentemente avrebbero attinto Firenzuola, Doni e Giralardi e che, attraverso canali non sempre evidenti, giunge fino agli sceneggiatori del *Bidone*.

Finora, abbiamo avuto modo di percorrere una strada comune per Giralardi e Fellini. Per quanto riguarda il film *Il Bidone*, sarà utile ricordare anche una dichiarazione di Tullio Pinelli tratta da un'intervista di Tullio Kezich:

K. Cosa ricordi del film "Il Bidone", e di come lo preparaste?

P. Mi ricordo quando abbiamo conosciuto i bidonisti veri [...].

Noi eravamo stati colpiti da un fatto di cronaca, la truffa del tesoro sepolto, fatta da un bidonista vestito da cardinale.

K. Fu chiamato "bidone ecclesiastico".

P. Esatto¹¹.

Ma la reminiscenza popolare, oltre a trovare fondamento in fatti di cronaca o in una lunga tradizione letteraria, potrebbe derivare da una citazione evangelica. Prendiamo *Matteo* 13,44: «Il regno dei cieli è simile a un tesoro nascosto in un campo; un uomo lo trova e lo nasconde di nuovo, poi va, pieno di gioia, e vende tutti i suoi averi e compra quel campo»¹². La parabola potrebbe essere una chiave di lettura per comprendere la diffusione, soprattutto orale, del tema del tesoro nascosto, visto dall'uomo (nel nostro caso dal contadino) come

¹¹ T. KEZICH, *Il teatro del mondo. Incontro con Tullio Pinelli*, in *Federico Fellini autore di testi. Dal «Marc'Aurelio» a «Luci del Varietà» (1939-1950)*. Atti del Convegno di Bologna (29-30 ottobre 1998), a cura di M. FILIPPINI e V. FERORELLI, Bologna, Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna, 1999, pp. 169-84: 179.

¹² *La Sacra Bibbia*, CEI, online al seguente indirizzo: laparola.net.

un'occasione di arricchire il proprio animo. È plausibile poi che in una trafila orale e popolare il senso del racconto si sia modificato, trasformando l'astratto, cioè l'arricchimento dell'animo (come nel Vangelo di Matteo), in concreto, cioè l'arricchimento personale (come nei racconti letterari). Il travestimento da prete, infine, può ben inserirsi in una cornice morale: il truffatore, in Giraldi e Fellini, sfrutta i sentimenti di fiducia e devozione che i contadini rivolgono, tradizionalmente, alla figura ecclesiastica.

Il motivo del tesoro nascosto, infine, oltre che in ambito cinematografico è ben presente anche nella letteratura novecentesca. I racconti *La Dama bianca* di Grazia Deledda e *Filosofiana* di Vincenzo Consolo¹³ richiamano le stesse dinamiche narrative realizzate nella novella di Giraldi Cinthio e nel film di Fellini. In entrambi i casi, il primo nelle campagne sarde, il secondo in quelle siciliane, i protagonisti, sempre contadini, fanno riferimento a un tesoro sepolto in un ampio campo; in più, nel racconto di Deledda, l'albero si conferma l'elemento che funge da bussola per trovare il tesoro. Tuttavia, sia in Consolo, sia in Deledda, i contadini si trovano di fronte a un finto tesoro: l'oro in realtà è carbone, o vasellame antico, come nel caso di Parlagreco, il protagonista di *Filosofiana*. Di notevole interesse la figura di Gregorio Nànfara, l'erudito campagnolo a cui si rivolge Parlagreco dopo aver scoperto le tombe greche. Don Gregorio, che già dal nome incarna la figura del cialtrone, è un imbroglione che si impossessa del vasellame nascosto nella tomba greca dopo aver costretto il povero contadino a evocare l'anima di Eschilo attraverso diversi

¹³ G. DELEDDA, *La dama bianca*, in *Racconti sardi, Novelle*, vol. I, Nuoro, Illisso, 1996, pp. 154-63; V. CONSOLO, *Filosofiana*, in ID., *L'opera completa*, Milano, Mondadori, 2015, pp. 539-59.

rituali esoterici¹⁴. In più, secondo le stesse modalità che si trovano nella novella degli *Ecatommiti* e nel *Bidone*, il truffatore richiede una somma di denaro al contadino.

4. *Postilla sull'edizione postuma del 1593 degli Ecatommiti*

Nel 1593, per i tipi di Domenico Imberti, venne data alle stampe un'edizione postuma degli *Ecatommiti*. Occorre dare alcuni primi cenni, in questa sede, dell'interessante rassetatura della novella I 4. Se già l'elemento satirico era stato accuratamente limato da GiralDI, nella versione rimaneggiata della novella non si trovano più riferimenti al mondo ecclesiastico. I cambiamenti sono tutti rivolti alla sostituzione della parola *prete* con la conseguente modifica dei rituali connessi. Il prete diventa un «viandante», il breviario attaccato alla cintura diventa un «fiasco», da «amico d'Iddio» si trasforma in «huomo da bene», e così via¹⁵. Le modifiche appena viste, sollecitate da una rassetatura censoria controriformistica, si

¹⁴ Cfr. CONSOLO, *Filosofiana*, p. 547 e ss. Per la caratterizzazione del personaggio rinvio alle osservazioni della curatrice della traduzione in lingua spagnola: V. CONSOLO, *Filosofiana (relato de las piedras de Pantálica)* [2ª Edición, introducción, traducción y notas (revisadas y ampliadas)], a cura di I. ROMERA PINTOR, Madrid, Fundación Updea, 2011, p. 16: «Aquí entra en juego el segundo protagonista [...] don Gregorio Nànfara. Su nombre y apellido también han sido cuidadosamente seleccionados por Consolo. Gregorio en griego significa el que está en vela, preparado para cualquier acción, al tiempo que Nànfara es un nombre siciliano que alude a una voz de timbre nasal. Consolo presenta aquí con gruesos trazos un arquetipo del típico charlatán, que se podía encontrar en cualquier pueblo hasta mediados del siglo pasado».

¹⁵ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Gli Hecatommithi*, in Venetia, appresso Domenico Imberti, 1593, p. 60 e ss. (da confrontarsi con il testo dell'*editio princeps*: cfr. GIRALDI, *Ecatommiti*, vol. I, p. 281 e ss.). Le modifiche censorie sono registrate da VILLARI, *Nota al testo*, in GIRALDI, *Ecatommiti*, tomo III, pp. 2021-22.

inserirlo pienamente nel canone tematico dettato dal *Directorium* e dall'*Exemplario*, sostituendo la figura del finto prete con quella di un viandante.

Questi sono solo i primi esiti di una ricerca mirata a scandagliare la continuità letteraria del motivo del tesoro nascosto e dell'inganno. Nel caso in questione la somiglianza qui evidenziata tra le movenze sceniche del racconto giralduo e del *Bidone* felliniano (stessi personaggi, medesima ambientazione, identici presupposti per la truffa) merita di essere ulteriormente verificata indagando sugli interessi culturali di Flaiano, tra i tre sceneggiatori forse l'unico in grado di spaziare nella letteratura popolare.

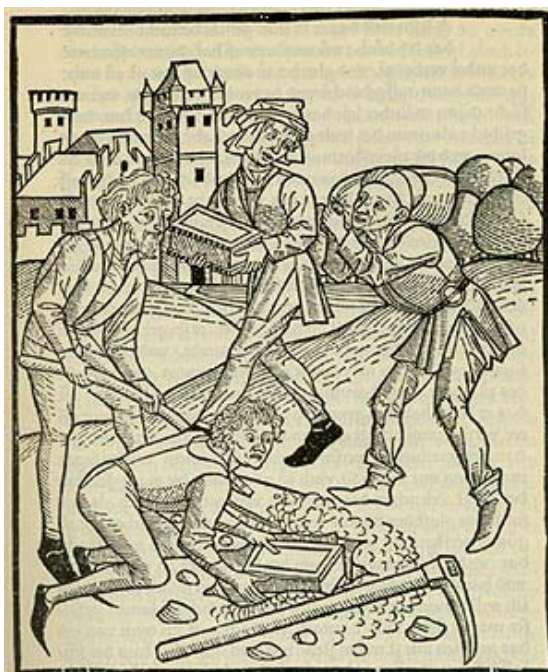


Fig. 1. Xilografia tratta dal *Prologus* del *Directorium humanae vitae* di Giovanni da Capua (disponibile *online* al seguente indirizzo: bs-augsburg.de).

RAPHAEL MERIDA



Fig. 2. Xilografia tratta dal *Prologo* del *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* (estratta dall'edizione del 1547 disponibile *online* nella banca dati di *Google Libri*).



Fig. 3. Fotogramma tratto dal *Bidone* di Fellini (visionabile sulla piattaforma streaming *raiplay.it*).

Abstract

Brevi riflessioni sul «Bidone» di Fellini e la novella I 4 degli «Ecatommiti»: alcuni punti di contatto.

Partendo dal confronto fra la novella I 4 degli *Ecatommiti* e il film *Il Bidone* di Fellini, il contributo ricostruisce le vicende narrative del tesoro sepolto e della truffa commessa ai danni dei contadini e mette in evidenza alcuni elementi significativi al confine fra tradizione popolare e letteraria. Un breve affondo nella letteratura latina, italiana e spagnola, offre, inoltre, una prima chiave di lettura per evidenziare le connessioni che intercorrono fra la novella e la sceneggiatura del film.

Brief reflections on Fellini's «The Bidone» and the novella I 4 of the «Ecatommiti»: some points of contact.

Starting from the comparison between the novel I 4 of the *Ecatommiti* and Fellini's film *Il Bidone*, the paper reconstructs the narrative events of the "buried treasure" and the fraud against the farmers. Also, some significant elements on the border between popular and literary tradition will be highlighted. A brief analysis of the Latin, Italian and Spanish literature also offer a first guide to highlight the connections between the novel and the film's screenplay.

DAVIDE COLOMBO

«VEDILA LÀ CON UN COLTELLO IN MANO»
GIRALDI CINTHIO E STENDHAL*

1. *L'exemplum* del Cenacolo di Leonardo

Una delle primissime citazioni di Giraldi nell'opera di Stendhal, se non la prima in assoluto, risale al 1817. *L'Histoire de la peinture en Italie* dello scrittore di Grenoble traduce un lungo brano dei *Discorsi intorno al comporre* dell'umanista di Ferrara. Si tratta di un racconto relativo al Cenacolo di Leonardo da Vinci, che Giraldi dice di aver appreso dal proprio padre. A Santa Maria delle Grazie Leonardo sta per terminare l'opera: gli manca la testa di Giuda, ma non procede oltre. I frati predicatori del convento domenicano scambiano l'apparente interruzione per disimpegno: se ne lamentano con il committente, il duca Ludovico il Moro, che a sua volta ne chiede conto all'artista. In prima battuta Leonardo spiega che all'Ultima cena lavora più di due ore al giorno. Se così fosse avrebbe già finito, replicano i frati, mentre non si fa vedere da più di un anno. Di nuovo interrogato dal duca, Leonardo ammette che sì, da tempo non si reca al refettorio del convento, ma aggiunge che lavora comunque al dipinto: è solito in-

* L'autore desidera ringraziare per aiuti e consigli di vario tipo Francesco Spera, Sebastiano Valerio e Cristina Zampese. Uno speciale ringraziamento spetta al personale del Centro Stendhaliano della Biblioteca Comunale Centrale Sormani di Milano, in particolare a Donatella Cantele.

fatti frequentare i bassifondi di Milano in cerca di modelli di scelleratezza convenienti al volto di Giuda. In caso non ne trovasse uno adatto, disegnerà quello del molesto priore dei frati: la conclusione del maestro toscano soddisfa e rallegra il Moro. Poco tempo dopo Leonardo scorge il volto che fa al caso suo, lo abbozza su un taccuino, ne combina i lineamenti con quelli di altri soggetti. Condotta con successo la ricerca fisiognomica, può ripresentarsi al convento, dove da ultimo raffigura il volto di Giuda come tipo ideale di traditore¹.

L'Histoire de la peinture è la seconda opera di Stendhal che abbia avuto esito editoriale, agli inizi di agosto del 1817, dopo una gestazione lunga e discontinua. Alla prima fase elaborativa risale quasi certamente la conoscenza parziale e mediata dei *Discorsi* giraldiani, sulla spinta di divergenti sollecitazioni culturali. Il 19 settembre 1811, otto giorni dopo aver veduto per la prima volta il Cenacolo a Milano, Stendhal compra per 104 franchi quattro opere, che descriviamo con la guida di Victor Del Litto²:

- la terza edizione della *Storia pittorica della Italia* dell'antiquario, storico e linguista Luigi Lanzi, *corretta ed accresciuta* nel 1809 in sei volumi. Quest'opera – reputata da Roberto Longhi il capolavoro della storiografia artistica italiana e

¹ *Histoire de la peinture en Italie. Par M.B.A.A.*, Paris, Didot, 1817, tomo I, pp. 192-96; da confrontare (ma il legame non è diretto, come si vedrà) con i *Discorsi di m. Giovambattista Giraldi Cinthio nobile ferrarese intorno al compare de i romanzi, delle comedie, e delle tragedie, e di altre maniere di poesie*, Venezia, Giolito, 1554, pp. 193-96. Dei *Discorsi* sono da vedere il commento parziale a cura di L. BENEDETTI, G. MONORCHIO e E. MUSACCHIO, Bologna, Millennium, 1999, pp. 213-15; e soprattutto l'ed. critica e commentata (con *addenda* e *corrigenda* di Giraldi) a cura di S. VILLARI, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002, pp. 201-02.

² V. DEL LITTO, *La vie intellectuelle de Stendhal: genèse et évolution de ses idées (1802-1821)*, Genève, Slatkine reprints, 1997, pp. 430-31.

segnalata da Pier Vincenzo Mengaldo per l'esemplarità della prosa – nomina sì Giraldi come autore dell'*Orbecche* e dell'*Egle*, ma non riporta l'*exemplum* di Leonardo. Esso è una tappa non prevista, una deviazione in un percorso elaborativo già di per sé accidentato: infatti il primitivo progetto di Stendhal, che prevedeva una traduzione-parafrasi della *Storia* dell'abate ex gesuita, si trasformò in corso d'opera in «une histoire brûlante, délibérément de plus en plus engagée»³;

- le *Vite* di Giorgio Vasari, la fonte prima di Lanzi, che la Società tipografica de' classici italiani andava pubblicando dal 1807. Tra i volumi disponibili al momento dell'acquisto, il settime rende nota a Stendhal un'altra versione del racconto sul Cenacolo. A quella riportata da Giraldi nei *Discorsi* (1554) aveva fatto seguito l'assai più breve adattamento di Vasari introdotto nella Giuntina delle *Vite* (1558). Le versioni dei *Discorsi* e delle *Vite* differiscono in sostanza per due motivi: Vasari da un lato elimina la figura del padre di Giraldi, sicché non configura la sua storia come una narrazione di secondo grado; dall'altro estende l'incertezza di Leonardo alla raffigurazione del volto di Cristo, che alla fine rimane imperfetto⁴.

Sebastiano Valerio rimarca la letterarietà delle due versioni riconducendole al τόπος dell'ineffabilità, motivo rinascimentale d'ascendenza classica. È indubbio, d'altra parte, che la versione di Giraldi rifletta consuetudini reali del Leonardo storico: questi prescrive al pittore di appuntare su un taccuino ge-

³ Y. ANSEL, *L'Histoire de la peinture en Italie: pamphlet de Dominique*, «L'Année Stendhalienne», VI (2007), pp. 69-99: 73. Lanzi è antologizzato da P. V. MENGALDO, *Attraverso la prosa italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci, 2008, pp. 138-42 (a p. 140 per il giudizio di Longhi).

⁴ *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti scritte da GIORGIO VASARI*, Milano, Società tipografica de' classici italiani, vol. VII, 1809, pp. 50-51 (versione di Vasari), pp. 85-88 (versione di Giraldi, tratta dal secondo tomo dell'ed. Pagliarini delle *Vite* del 1759).

sti e fisionomie còlta mentre s'aggira per la città. «Il suo strumento prediletto di lavoro per questa ricerca quotidiana», osserva Carlo Vecce, è appunto «il piccolo taccuino tascabile del formato dei codici Forster o del codice H, quadernetti che Leonardo stesso si costruiva». Del resto il diario di viaggio del canonico Antonio De Beatis, ben noto agli studiosi vinciani, conferma che le figure dell'Ultima cena sarebbero il ritratto dal vero di cortigiani sforzeschi e di Milanesi comuni⁵;

- la *princeps* anonima della *Nuova guida di Milano* del 1787. L'autore, il Segretario di Brera Carlo Bianconi, riduce l'*exemplum* giraldiano a «storiella [...] adottata dal Vasari amante di spargere baje nelle sue *Vite*». Tale posizione liquidatoria rischia di assurgere a *communis opinio* della Milano napoleonica, poiché viene ribadita con diversi argomenti dal priore del Convento delle Grazie Domenico Pino, dal bibliotecario dell'Ambrosiana Carlo Amoretti, dall'abate Aimé Guillon di foscoliana memoria⁶;

⁵ La letterarietà dell'episodio, rilevata a ragione da Sebastiano Valerio (*Il volto di Cristo e il volto di Giuda: un topos tra pittura e poetica nella Vita di Leonardo di Vasari*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», XLIV, 2001, pp. 291-306), andrebbe forse bilanciata con l'appunto 571 trascritto in *The Notebooks of Leonardo Da Vinci*, compiled and edited from the original manuscripts by J.P. RICHTER, New York, Dover Publications, 1970, I, p. 287. Cfr. infine C. VECCE, *Leonardo*, Roma, Salerno Editrice, 1998, p. 156.

⁶ Il racconto giraldiano è una «storiella» sia nella *Nuova guida di Milano per gli amanti delle belle arti e delle sacre, e profane antichità milanesi*, Milano, Sirtori, 1787, p. 332; sia, ripetutamente, nella *Storia genuina del Cenacolo [...] pubblicata dal padre maestro DOMENICO PINO*, Milano, Malatesta, 1796, pp. 78-80. Lo definisce «une fable» anche Aimé Guillon (*Le Cénacle de Léonard de Vinci [...]*, Milan-Lyon, Dumolard-Artaria-Maire, 1811, p. 113, nota 2). Alla *Storia* di Pino rimandano le *Memorie storiche su la vita gli studj e le opere di Lionardo da Vinci scritte da CARLO AMORETTI*, Milano, Gaetano Motta, 1804, pp. 62-63, nota 2.

- il ponderoso *in folio* di Giuseppe Bossi, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci libri quattro*, una novità editoriale fresca di stampa sebbene edita sotto il millesimo 1810. I rapporti fra lo scrittore grenoblese e il pittore bustocco sono già stati quasi compiutamente indagati, a partire dalla copia del libro di Bossi annotata da Stendhal e conservata presso la Raccolta vinciana del Castello sforzesco. Una deduzione che Bossi trae dal racconto di Giraldi, relativa forse ai tempi di lavoro di Leonardo, viene in un primo tempo rifiutata da Stendhal: il quale, in una postilla a minutissimo carattere alla sua copia del libro di Bossi, lo definisce «archibête». Questo e altri giudizi sferzanti – sia quelli privati, consegnati ai vivagni del cimelio sforzesco, sia quelli pubblici, presenti nell'*Histoire* e relativi alla copia pittorica del Cenacolo eseguita da Bossi – non impediscono a Stendhal di saccheggiare l'*in folio* bossiano per tutta la sezione leonardesca dell'*Histoire*⁷.

Lanzi, Vasari, Bianconi, Bossi: ecco i saggisti e i critici d'arte – prosatori «al servizio d'altro» li chiamerebbe Contini – ai quali nel 1811 Stendhal s'è rivolto per intendere alla luce d'una misurata estetica classicistica il dipinto parietale, allora spento e alterato, che ha appena visto. È facile capire perché Lanzi e

⁷ G. BOSSI, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci libri quattro*, Milano, Stamperia reale, 1810, pp. 28-31. Su Stendhal e Bossi si veda la bibliografia ordinata da A. COLOMBO, «I lunghi affanni ed il perduto regno». *Cultura letteraria, filologia e politica nella Milano della Restaurazione*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007, pp. 45-46, nota 14. Per l'esemplare della Raccolta vinciana, cfr. *Il Genio e le Passioni. Leonardo e il Cenacolo. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*, a cura di P. C. MARANI, pref. di E. H. GOMBRICH, Milano, Skira, 2001, p. 413. Bossi possedeva diverse cinquecentine di Giraldi (*Hecatommithi, Ervole, Orbecche*), ma non i *Discorsi*, stando almeno al *Catalogo della libreria del fu cavaliere Giuseppe Bossi pittore milanese la di cui vendita al pubblico incanto si farà il giorno 12 febbrajo 1818*, Milano, Bernardoni, 1817, p. 94.

Bianconi continuo poco o nulla ai fini di un inquadramento critico dell'*exemplum* vinciano: il primo non ne parla, il secondo ne dà un giudizio liquidatorio. È più difficile stabilire la ragione per cui Stendhal abbia preferito la versione di Giraldi, mediata da Bossi, a quella di Vasari. Questi elimina la figura del padre di Giraldi, quindi depotenzia lo spessore narratologico e il significato euristico dell'aneddoto. Il personaggio di Giraldi *senior* trasforma il materiale narrativo in un reperto di secondo grado (e si vedrà quanto ciò conti agli occhi di Stendhal). La sua funzione narrativa consiste nell'attribuire al racconto un significato didattico in linea con le finalità normative dei *Discorsi*⁸.

Il significato didattico è accentuato dalla cornice esplicativa entro cui Bossi nel 1811 colloca il racconto cinthiano del 1554. Spiega Bossi che «il costume poi di Leonardo, qui proposto dal Giraldi in esempio agli scrittori, non si può abbastanza raccomandare agli studiosi del disegno». Non è Leonardo stesso un disegnatore, il più prolifico della sua epoca, e insieme un letterato, per quanto fosse accusato del contrario? Cesare Segre ha elevato a casi esemplari di confronto fra discorso letterario e discorso figurativo diversi scritti vinciani dedicati al Cenacolo⁹. A inizio Ottocento l'analisi non è ancora così sofisticata, ma si fonda su un'idea centrale anche nella *Storia pittorica* di Lanzi, ossia sul connubio oraziano tra pittura

⁸ Nel racconto di Leonardo la figura di Cristoforo Giraldi, esperto di *humanae litterae* e attento all'educazione del figlio, corrisponde a quella che emerge dai documenti biografici compulsati da S. VILLARI, *Le più antiche biografie giraldiane*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», I (2015), pp. 17-60, alle pp. 38-39. Riguardo a Giraldi *senior*, Stendhal avrebbe potuto leggere questa frase nella *Biographie universelle, ancienne et moderne*, Paris, L. G. Michaud, XVII, 1816, p. 443: «on dit que le père de Cintio, nommé Christophe, était homme de lettres».

⁹ C. SEGRE, *La pelle di san Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 22-23 e 88-89.

e scrittura, arti sorelle al livello profondo dell'immaginazione creatrice. Nella trattazione di Bossi «il costume di Leonardo» ammaestra riguardo all'espressione e al bello ideale, due paradigmi speculativi prontamente recepiti ma diversamente sviluppati da Stendhal in funzione dei suoi ideali letterari:

- «l'espressione degli affetti [...] è la vera vita dell'arte», scrive Bossi a commento del racconto; «l'expression est tout l'art», ribadisce Stendhal nell'*Histoire* a proposito di Masaccio. Il postulato dell'espressione come anima della pittura è un τόπος accademico diffuso almeno dal XVII secolo, sicché di certo tra Bossi e Stendhal il rapporto sarà interdiscorsivo più che intertestuale. *Expression* in effetti è un termine così ambiguo e inflazionato da caricarsi di significati diversi a seconda dell'uso che ne venga fatto. L'estetica di Stendhal prescrive non l'aderenza alla realtà effettuale, a ciò che Primo Levi nella *Tregua* definisce il «mondo delle cose che esistono», bensì l'espressione emotiva come frutto di uno sforzo di idealizzazione. «A mes yeux la première qualité [...] est d'être expressif», ripete Stendhal nei più tardi *Ricordi d'egotismo*¹⁰.

- Bossi aggiunge che nel racconto giraldiano «ognuno scorge finalmente sviluppato il principio del bello ideale». Il sesto libro dell'*Histoire* si occupa di questa nozione classica, di cui Leonardo stesso sarebbe massimo interprete moderno insieme a Raffaello e a Correggio. Secondo Stendhal i grandi pittori del Rinascimento italiano rinunciano a fare dei loro dipinti dei «miroirs fidèles», poiché imitano una natura sublimata, nel senso che selezionano i tratti della natura in sintonia

¹⁰ L'ultima cit. è tratta da M. P. CHABANNE, *L'Histoire de la peinture en Italie: pour une archéologie de l'esthétique stendhalienne*, in *Écrire la peinture entre XVIII et XIX siècles: actes du colloque du Centre de recherches révolutionnaires et romantiques*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, pp. 265-76: 272.

con il loro animo. Leonardo è appunto «un des cinq ou six grands hommes qui ont traduit leur âme au public par les couleurs». Una «rappresentazione degli animi» è l'arte anche per Bossi, il quale però riporta il racconto giraldiano a una diversa chiave di lettura, capace di conciliare il canone dell'*imitatio* con quello dell'*electio*. A detta di Bossi il racconto leonardiano di Giraldi insegna al poeta a raffigurare il tipo ideale che preesiste nella sua mente astraendo da molteplici individui particolari. Nel Rinascimento tale principio euristico è illustrato dall'*exemplum* del pittore greco Zeusi di Eraclea, il quale armonizzò le parti migliori di cinque tra le più belle ragazze di Crotone al fine di rendere la bellezza assoluta di Elena. Lo stesso significato è attribuito al racconto giraldiano dall'ultimo articolo di Bossi, uscito postumo sulla «Biblioteca italiana» nel 1816, che elegge Michelangelo, Leonardo e Raffaello a maestri del bello ideale¹¹.

La rilettura ottocentesca del racconto giraldiano ad opera di Bossi conferma la secolare «preminenza del codice pittorico nella *mimesis* letteraria» (R. Barthes). Quella rilettura risulta però fuorviante una volta che il racconto venga ricucito nel contesto complessivo dei *Discorsi*. Prima di trattare del Cenacolo Giraldi prescrive al letterato di consultarsi con gli esperti

¹¹ Sul significato di espressione e di bello ideale, cfr. da ultimo la miscelanea *Stendhal et Winckelmann*, Grenoble, UGA, 2017. Il paradigma concettuale di Zeusi – su cui cfr. E. DI STEFANO, *Zeusi e la bellezza di Elena*, «Fieri. Annali del Dip. di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi», Università degli Studi di Palermo, n. 1 (giugno 2004), pp. 77-86 – è esplicitamente richiamato sia da Giraldi in una postilla al suo esemplare dei *Discorsi* (ed. Villari, pp. 43-44), sia da GIOVANNI BATTISTA ARMENINI nel trattato *De' veri precetti della pittura*, Ravenna, Tebaldini, 1587, pp. 74-75. L'art. postumo di Bossi s'intitola *Del tipo dell'arte della pittura*, «Biblioteca italiana», tomo IV, anno primo, 1816, pp. 437-56 (Giraldi cit. alla p. 455); un'ed. moderna è G. BOSSI, *Scritti sulle arti*, Firenze, SPES, 1982, vol. I, p. 166.

delle arti che sta per affrontare, medici, astrologi, soldati, e così via. È un'idea dello *Ione* platonico. In quel dialogo Socrate dimostra con la sua dialettica eristica che i versi omerici che presuppongono una τέχνη vanno giudicati via via dall'auriga, dal medico, dal pescatore, i soli in grado di valutare se quei versi siano riusciti o meno. Se ne deduce che il pittore può insegnare qualcosa al letterato soltanto nel proprio specifico campo di competenza. A differenza di Bossi e in parte di Stendhal, Giralidi non sottopone l'espressione linguistica a quella visuale secondo la parola d'ordine dell'*ut pictura poesis*¹².

Chi volesse spingersi oltre tale evasiva constatazione dovrebbe abbandonare il piano della bibliografia e intraprendere la strada della microstilistica. A questo livello la riscrittura della storia di Leonardo è riconducibile al gusto stendhaliano per la *brevitas*. Sono tre i mezzi con cui essa viene perseguita: omissione di dettagli esornativi o già riferiti, ad esempio soggetto e ubicazione del Cenacolo; laconismo diffuso, che ricorre a iperonimi («canaille» subentra alla lunga ipotiposi giralidiana, «de vili ed ignobili persone e per la maggior parte malvage e scellerate») e a termini concreti (per Stendhal Giuda è semplicemente un «coquin», un traditore, mentre per Giralidi, come già per Vasari, egli esprime al massimo grado l'idea del tradimento); affinamento dei dialoghi, in accordo a una pratica enunciativa che combina «sobrietà tipografica classica e rarefazione moderna degli incisi»¹³. Stendhal infatti elimina

¹² Su Platone nei *Discorsi intorno al comporre*, cfr. la nota 3 dell'ed. Villari, p. LXXII. La cit. di ROLAND BARTHES è tratta da *S/Z. Una lettura di Sarrasine di Balzac*, Torino, Einaudi, 1973, p. 55. Cfr. anche C. LUCAS FIORATO, *Appunti sulle immagini negli scritti di Giralidi Cinthio*, «Studi giralidiani. Letteratura e teatro», V (2019), pp. 265-93: 273.

¹³ C. REGGIANI, *Les discours directs libres dans la prose narrative de Stendhal*, in *Congrès Mondial de Linguistique Française*, Paris, Institut de Linguistique Française, 2010, pp. 1203-14: 1211.

prima una battuta del duca (replica delle accuse fratesche), poi alcune didascalie («con viso turbato», «quasi ridendo»), infine due *verba dicendi* («disse il duca», «allora il Vinci rispose»). È vero in definitiva che per certi versi Stendhal «a abrégé toute l'histoire», ma la frase di Paul Arbelet coglie soltanto un risvolto marginale della riscrittura del Grenoblese¹⁴.

Essa è governata da una strategia letteraria più sottile. Pare che Stendhal abbia mantenuto come testo-base «l'histoire» giraldiana, ma che nel contempo abbia provveduto a dislocare alcune tessere narrative, o introdotte *ex novo* o nate dalla contaminazione con fonti già note. In dettaglio:

- ha una consistenza diversa la figura del padre di Giraldi, assente in Vasari. Stendhal attribuisce al padre («Mon père, homme fort curieux de ces sortes de détails») quegli interessi artistici che Bossi accredita al figlio («Giraldi dilettoni o della pittura o del conversar co' pittori»). In altre parole nei *Discorsi* Cristoforo discute «sovente» col Cinthio «del comporre», ovvero della scrittura letteraria; nell'*Histoire* gli racconta «mille fois» del metodo leonardesco «pour son fameux tableau de Milan»;

- da Giraldi a Stendhal il priore e i frati si scambiano ruoli e motivazioni. Nei *Discorsi* i frati si lamentano di Leonardo, che alla fine evita di attribuire a uno di loro le fattezze di Giuda «per non gli far vergognar di lor medesimi». Nell'*Histoire* a lamentarsi è il priore (nel testo di volta in volta «le prieur, l'abbé, le père prieur»), particolare già presente nella versione di Vasari; a sua volta Leonardo non assegna al priore i lineamenti di Giuda perché non vuole ridicolizzarlo nel suo stesso

¹⁴ P. ARBELET, *L'Histoire de la peinture en Italie et les plagiat de Stendhal*, Paris, Calmann-Lévy, 1913, p. 236. Sui limiti dell'impostazione di Arbelet, e sull'opportunità di una nuova lettura dell'*Histoire de la peinture*, cfr. l'*Introduction* di D. GALLO a *Stendhal, historien de l'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, pp. 7-12.

convento («j'hésitais depuis longtemps à le tourner en ridicule dans son propre couvent»).

Stendhal s'appropria di un testo altrui, lo domina, lo riduce a immagine della propria natura, lo riscrive con l'intenzione di spingerne la verità espressiva più prossima ai limiti di sé stessa. Sul lungo periodo nella cultura francese quella riscrittura *abrégée* mette fuori gioco la versione vasariana e si sovrappone, almeno in parte, all'originale del 1554, di cui peraltro ignora le implicazioni platoniche¹⁵. Anche se i *Discorsi intorno al comporre* escono dall'orizzonte culturale di Stendhal, il suo crescente interesse per Giraldi si mantiene funzionale ai meccanismi dell'*inventio*.

2. Giraldi vs. Sismondi

La Bibliothèque Municipale di Grenoble conserva, alla collocazione V.23845 Rés, un esemplare della *princeps* delle *Promenades dans Rome, par M. de Stendhal* (Paris, Delaunay, 1829, 2 vol.), denominato «Serge André» dal nome del giornalista che lo acquistò nel 1919. L'esemplare è impreziosito da postille autografe d'autore, depositate sia sui margini delle pagine a stampa, sia su quaderni rilegati all'inizio e alla fine di ciascun volume, grazie alle quali monsieur de Stendhal, *alius idemque*,

¹⁵ Nella sua biografia di Leonardo compresa nella prima serie di *Italiens et Flamands* (Paris, Lévy, 1860, p. 209), Alexandre Dumas padre riporta sì il racconto di Giraldi, ma ammette di averlo tratto da Stendhal. Scrittori meno scrupolosi quanto a ricontrollo delle fonti – un regesto incompleto: A. HOUSSAYE, *Histoire de Léonard de Vinci*, Paris, Didier et C., 1869, pp. 97-100; G. SÉAILLES, *L'esthétique et l'art de Léonard de Vinci*, «Revue des Deux Mondes», CXI (1892), p. 314; F. BÉRENCE, *Léonard de Vinci*, Paris, A. Somogy, 1965, pp. 125-26; ecc. – asseriscono di trascrivere la versione di Giraldi, mentre in realtà stanno citando la riscrittura di Beyle.

conversa con sé stesso in una pratica paratestuale sospesa tra lettura e scrittura¹⁶.

La seguente postilla all'esemplare André è indice di un netto salto di qualità nella conoscenza di Giral di:

Voir dans Giral di Cinthio l'anecdote des brigands que le chef de la maréchaussée d'Adria (Florence) fait attaquer avec des chiens dans les bois voisins de Rome [...].

Je regarde comme vraies la plupart des anecdotes dont Cinthio fait ses cent nouvelles. Le *Pecorone*, les nouvelles de Bandello me semblent également historiques. Bandello raconte l'art *di novellare* et dit expressément qu'il faut recueillir des anecdotes vraies. J'ai moins de foi dans Boccace que est littérateur de profession et non pas un vrai bonhomme comme l'évêque d'Agen.

J'ai cru bien faire de supprimer ces sortes des preuves, mais le siècle est pédant et emphatique. Les badauds disent que je manque de gravité. Un globule *exagérerait* Cinthio et en ferait deux pages¹⁷.

La versione italiana di Massimo Colesanti esemplifica quanto diceva Giovanni Orlandi¹⁸, ossia che la traduzione è

¹⁶ C. MEYNARD, *L'exemplaire «Serge André» des Promenades dans Rome: Stendhal critique de Stendhal*, in *Enquêtes sur les Promenades dans Rome*, a cura di X. BOURDENET e F. VANOOSTHUYSE, Grenoble, UGA, 2011, pp. 97-114.

¹⁷ STENDHAL, *Voyages en Italie*, textes établis, présentés et annotés par V. DEL LITTO, Paris, Gallimard, 1973, p. 1728. Il secondo paragrafo della postilla fu pubblicato, se non erro per la prima volta, da C. STRYIENSKI - P. ARBELET, *Soirées du Stendhal club. Deuxième série: documents inédits*, Paris, Mercure de France, 1908, pp. 172-73. «Cent nouvelles», in quanto titolo al pari di «Le *Pecorone*», si potrebbe scrivere in corsivo e con l'iniziale maiuscola, visto che gli *Hecatommithi* sono le *Cento Novelle di M. Giovanbattista Giral di Cinthio Nobile Ferrarese*. «Cento Novelle» è il titolo che compare sul dorso dell'esemplare degli *Hecatommithi* posseduto e annotato da Stendhal (cfr. *infra*, par. 4 e fig. 3).

¹⁸ P. CHIESA, *Il "lavoro lento" del filologo*, «Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche. Rendiconti», CDXV (2018), pp. 439-52 (in part. pp. 448-50).

un atto filologico indispensabile per comprendere a fondo un testo scritto in una lingua diversa dalla propria:

Si veda in Giraldi l'episodio dei briganti che il comandante della polizia di Adria (Firenze) fa attaccare con i cani nei boschi vicini a Roma [...].

Ritengo che la maggior parte dei fatti da cui Cinthio ha tratto le sue cento novelle siano veri. Il *Pecorone*, le novelle di Bandello sono per me fatti storici. Bandello ci spiega l'arte *di novellare* e dice espressamente che bisogna raccogliere episodi veri. Credo meno a Boccaccio, letterato di professione e non brav'uomo come il vescovo di Agen.

Ho creduto di far bene sopprimendo questa specie di prove, ma il nostro tempo è pedante ed enfatico. Gli stupidi dicono che manco di serietà. Un collaboratore del «Globe» porterebbe *alle stelle* Cinthio e ci scriverebbe sopra due pagine¹⁹.

Il primo paragrafo richiede un rilievo di tipo ecdotico. In luogo del toponimo *Adria (Florence)* presente nel testo della Pléiade e transitato nella traduzione di Colesanti, andrebbe introdotto l'antroponimo *Adrien (Florent)*. Stendhal allude invero alla nona novella della settima deca degli *Hecatommithi*: il bargegello (*maréchaussée*) di papa Adriano VI Florent ricorre ai cani per stanare i briganti che infestano la campagna romana. Il ricorso ai cani sembra un dettaglio marginale, se non fosse che i briganti sono a loro volta paragonati ad animali in una sorta di fraseologia diegetica. Nei *Mémoires sur Napoléon* Stendhal osserva che i dettagli più minuti conferiscono al racconto l'autenticità del reale. È questa la ragione per cui l'*Histoire de la*

¹⁹ STENDHAL, *Passeggiate romane*, a cura di M. COLESANTI, nuova ed. riv., Milano, Garzanti, 1983, pp. 492-93. A causa del «riflesso di sinonimizzazione» che Milan Kundera (*I testamenti traditi*, Milano, Adelphi, 2000, p. 112) imputa a quasi tutti i traduttori, in particolare a quelli francesi di Kafka, la versione di Colesanti neutralizza però la triplice ripetizione della parola chiave della postilla, *anecdote(s)*.

peinture accredita a Giraldi *senior* la curiosità per i dettagli relativi alla realizzazione del Cenacolo. Di una «hypertrophie du détail» ha parlato Brigitte Diaz per la più tarda *Vita di Henry Brulard*, «comme si seul le détail, cristallisé en une image, pouvait être vecteur de vérité»²⁰.

Anche la postilla in esame celebra la verità del dettaglio, linfa vitale della narrativa. Dai dettagli cristallizzati di una novella di Giraldi («l'anecdote des brigands») si passa infatti ad affermarne la quasi generale attendibilità («Je regarde comme vraies la plupart des anecdotes dont Cinthio fait ses cent nouvelles»). Malgrado tale apertura di credito, l'autore delle *Promenades* ha creduto opportuno non menzionarvi gli *Hecatommithi*, ma ora si rammarica di non averlo fatto. È stato infatti disapprovato a causa di quella mancanza di serietà che l'*Avertissement* delle *Promenades* rivendica invece come un pregio; al Cinthio avrebbe dedicato sin troppo spazio un «globe», un articolista del «Globe».

Simili pensieri paiono obbedire all'immediatezza e alla sconnessione tipiche della scrittura privata *currenti calamo*. In realtà la menzione del periodico parigino è strettamente legata all'accusa di scarsa o nulla serietà. Che di questa difettassero

²⁰ *Maréchaussée d'Adrien (Florent)* è la lezione di altre edd. delle *Promenades* (Paris, Le Divan, 1931, p. 122, nota 1; Genève, Editions Cercle du Bibliophile, s. d., III, p. 420). Tra Sette e Ottocento due antologie comprendono la novella dei briganti braccati dai cani: *Novelliero italiano*, Venezia, Pasquali, 1754, III, pp. 52-58; *Novelle scelte dei più celebri scrittori italiani antichi e moderni*, Vienna, Heubner e Volre, 1818, pp. 131-38. Oggi l'ed. di riferimento è curata da S. VILLARI, Roma, Salerno Editrice, 2012 (III, pp. 1399-1404, per la novella). La cit. finale, come il precedente rimando ai *Mémoires sur Napoléon*, spetta a B. DIAZ, *Stendhal "Narcisse historien"*, «Recherches & Travaux», XC (2017), p. 6. Della «rimozione di ogni particolare che non abbia una immediata funzionalità narrativa» parla S. CARAPEZZA, *Milano negli Hecatommithi*, in questo stesso fascicolo di «Studi giraldiani», pp. 67-94: 68.

le *Promenades*, che in sostanza fossero frivole e non sempre attendibili, era rilievo comune ai primi recensori. Proprio quello del «Globe» l'aveva confermato il 24 di ottobre del 1829:

bien que le mot lui répugne, il y a dans ses recherches de la conscience et de la gravité. Le *Globe* [del 16 settembre] a cité quelques fragments de son livre, ceux qui se prêtaient le plus à être détachés. Mais il ne faut pas croire que tout soit sur ce ton.

La stessa reazione era stata vissuta da Stendhal in prima persona. Egli racconta nella lettera del 10 settembre 1834 che non v'è triste famiglia inglese che visiti Roma senza consultare le *Promenades*, aggiunge che gliene hanno parlato senza sapere che fosse lui l'autore, conclude che «ces bêtes trouvent que cela manque de gravité». Vale la pena d'indugiare sulla citazione per mettere in rilievo l'effetto d'eco rispetto sia a «des badauds disent que je manque de gravité», sia all'epiteto *archi-bête* affibbiato un tempo a Bossi²¹.

Quest'esame minuzioso potrebbe sembrare pedantesco e a conti fatti irrilevante. Esso tuttavia suggerisce che, anche grazie a Giraldi, nella postilla all'esemplare André Stendhal riflette sugli esiti delle proprie strategie d'autore. Tale riflessione si sviluppa lungo due linee espositive, l'una convergente nell'altra.

La prima linea riguarda la ricezione, l'orizzonte d'attesa dei lettori. L'audacia di uno scrittore fuori dagli schemi che non si

²¹ Le prime reazioni alle *Promenades* sono discusse in STENDHAL, *Voyages en Italie*, pp. 1599-1601. La rec. del «Globe» si legge nel to. VII, n. 85, 24 ottobre 1829, pp. 675-77: 676. Per un'estensione dell'indagine è di prammatica il ricorso a V. DEL LITTO, *Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine (1817-1843)*, Paris, Honoré Champion, 2001. Non è l'unico caso in cui Stendhal, per colpa del «secolo pedante», intende ripristinare una nota soppressa nelle bozze delle *Promenades*: si veda ad es. la giunta all'esemplare André riportata nell'ed. cit. dei *Voyages*, pp. 1679-81.

sia premunito blandendo i loro gusti suscita quasi sempre sconcerto e irritazione. Le *Promenades* avevano sì preso in esame l'alternativa fra «travailler pour le gros public ou pour *the happy few*», ma l'avevano risolta a favore del secondo termine. Dedicata a pochi, felici fortunati, quell'opera era però finita tra le mani del grosso pubblico, gitanti e gazzettieri che non riuscivano ad apprezzare né il tono della narrazione, improntato a signorile sprezzatura, né la *dispositio* idiosincratca dei materiali narrativi, distinti da salti, discontinuità, dissolvenze tra primi piani e sfondi, secondo il magistero dell'amatissimo Ariosto.

La seconda linea espositiva riguarda la produzione, in particolare l'*inventio*, già al centro del brano su Leonardo. La postilla all'esemplare André si riferisce a un passo delle *Promenades* relativo al brigantaggio in Italia. Stando ai commenti di Del Litto e di Caraccio, Stendhal ha elaborato quel passo a partire dall'*Histoire des républiques italiennes du Moyen Age* dello storico e critico letterario ginevrino Simonde de Sismondi; quindi ne ha ripresi temi e motivi all'inizio della *Badessa di Castro*, forse la più famosa delle *Cronache italiane* pubblicata nel 1839. Da Sismondi alle *Promenades*, dalle *Promenades* alla *Badessa di Castro*, dunque. Qual è il ruolo di Giraldi in questa mappa genetica?²²

Le due linee espositive s'intrecciano sino a coincidere nella parte iniziale della *Badessa di Castro*, quando il reperimento di temi e materiali attinenti al brigantaggio è vincolato alla competenza letteraria del lettore, anzi alla sua educazione come lettore di narrativa. A differenza dei briganti che s'oppongono al potere costituito, gli storici di professione – in nota sono elencati Giovio, Aretino, Roscoe, Robertson, Guicciardini – ne su-

²² La mappa genetica è riassunta da COLESANTI nella sua ed. delle *Passeggiate*, p. 492, nota 217. Una lettura intertestuale dell'opera di Stendhal è propugnata dalla *Dissertation* di F. MEIER, *Leben im Zitat. Zur Modernität der Romane Stendhals*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993.

biscono a tal punto i condizionamenti da perdere credibilità agli occhi di un lettore avvertito. A causa della diffidenza verso gli «scrittori generalmente approvati», il narratore dichiara d'aver tradotto o consultato testi sconosciuti e inaccessibili, ossia un manoscritto italiano, uno fiorentino, e otto volumi in folio: fonti di prima mano, a suo dire attendibili quanto le raccolte di documenti curate da Ludovico Antonio Muratori²³.

Iniziare un racconto con la storia della sua genesi e pubblicazione è un modo convenzionale per spingere i lettori a sospendere l'incredulità, a prestar fede a quanto stanno per leggere. In questo caso, però, l'espedito del manoscritto anonimo cela una vicenda più complessa sebbene non del tutto chiarita. Nel 1833 Stendhal aveva davvero scoperto una quarantina di «relazioni tragiche» manoscritte, storie sanguinarie di omicidi, vendette, tradimenti. Le aveva fatte trascrivere e rilegare in quattordici volumi, quindi aveva sottoposto alcune di esse a un procedimento di trasfigurazione giocato su diversi gradi d'impegno e complessità, dalla semplice riscrittura sino al rifacimento radicale. Da quei «racconti in forma di cronaca» avrebbero preso spunto non soltanto la *Badessa di Castro*, ma altresì la *Certosa di Parma*²⁴.

²³ Pietro Aretino pare una presenza incongrua nell'elenco di storici, non soltanto perché egli non lo è, ma anche perché viene considerato da Stendhal un oppositore al potere politico sia nell'*Histoire de la peinture* (p. 378, nota 1), sia in nota nelle *Promenades (Voyages)*, p. 640).

²⁴ Gli specialisti di Stendhal e di Giraldi hanno più volte preso in esame la varia e a volte discordante commistione di "reale" e inventato, con conseguenti riflessioni sui limiti elastici tra "verità" e invenzione. Spiccano per finezza le analisi di L. ROSCIONI, *La Badessa di Castro. Storia di uno scandalo*, Bologna, il Mulino, 2017 (da cui è tratta la definizione di «racconti in forma di cronaca»), e di E. MENETTI, *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Milano, FrancoAngeli, 2015.

Gli apografi dei racconti ritrovati nel '33 sono oggi custoditi a Parigi presso il *Département des Manuscrits* della Biblioteca nazionale di Francia. Al primo manoscritto in ordine di segnatura, l'*Italien* 169, Stendhal ha premesso di suo pugno alcuni appunti in vista di una prefazione alle *Cronache italiane*. Giraldi vi è nominato in due occasioni.

Les Romans suivis nous manquent pour peindre les mœurs de l'Italie de 1300 à Goldoni 1750. Ces recits, ceux de Bandello, de Giraldi Cintio donnent la peinture des Mœurs. En y ajoutant les annales de Muratori on a une idée juste de l'Italie.

Questa prima pericope (fig. 1) è rifiuta qualche carta più avanti in una versione più elaborata – ma visibilmente ancora provvisoria – rivolta *au curieux* (fig. 2):

Les récits que voici, ceux de Bandello et de Giraldi [sic] Cintio de Bto Cellini Soutenus par la lecture des Annales de Muratori, [et par le mépris pour mm. Sismondi, Roscoe, Botta et autres déclamateurs payés par un parti ou par un King,] donnent une idée parfaitement juste de l'Italie de l'an 1300 à 1750²⁵.

Siffatto materiale grezzo è comunque rispondente a un netto discrimine di valori sviluppato già dalle *Promenades* con una buona dose di rigidità programmatica: «sur toutes ces cho-

²⁵ È possibile un accesso diretto al ms. 169 grazie alla sua versione digitalizzata (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10036804g/f1.item>): per questo azzardiamo una possibile trascrizione, qui e sempre conservativa, che si differenzia in questo o quel dettaglio da altre proposte (STENDHAL, *Chroniques italiennes*, Paris, Le Divan, 1929, I, pp. XIV-XV; STENDHAL, *Mélanges intimes et marginalia*, Paris, Le Divan, 1936, II, p. 175; CARLO CORDIÈ, *Ricerche stendhaliane*, Napoli, Morano, 1967, pp. 508 e 516; STENDHAL, *Chroniques italiennes*, Genève, Editions Cercle du Bibliophile, 1968, II, p. 9; STENDHAL, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, 2007, II, p. 1018).

ses», scrive Stendhal al culmine di una riflessione dedicata alla tarda antichità romana, «cinquante pages des auteurs originaux en apprennent plus que cinq cents lues dans les écrivains modernes, presque tous vendus au pouvoir ou à un système»²⁶. Allo stesso discrimine di valori, che lo porta a preferire gli autori antichi agli scrittori moderni, quasi tutti venduti al potere o a un sistema (pagati da un partito o da un re), Stendhal accenna nel 1825 in un articolo del «London Magazine»:

People who have studied the history of the middle ages in the manuscripts of the Florentine libraries, and not in Mr. Sismondi's book [*scilicet l'Histoire des républiques italiennes du Moyen Age*], know that most of the tales of *Pecorone*, of Cintio, Giraldi, Bandello, &c. &c. are relations of events which actually happened in the eleventh and twelfth centuries²⁷.

«La maggior parte dei racconti» del *Pecorone*, di Giraldi e di Bandello sono relazioni di fatti davvero accaduti. Nella postil-

²⁶ STENDHAL, *Voyages*, p. 1110.

²⁷ *Letters from Paris, by Grimm's Grandson*, no. XII, «London Magazine», New Series, XII (1 dec. 1825), pp. 541-50: 548. Il commento alla versione francese di questo brano ad opera di C. DÉDÉYAN, *Stendhal et Carlo Porta*, in *Stendhal e Milano. Atti del XIV Congresso internazionale stendhaliano* (Milano, 19-23 marzo 1980), Milano, Olschki, 1982, vol. I, p. 310, ignora l'equivoco onomastico *Cintio, Giraldi* anziché *Cintio Giraldi*. Se non erro alcune edizioni critiche degli articoli di Stendhal o non intervengono, o distinguono *Cintio* da *Giraldi*, quasi fossero due autori. Cfr. ad es. STENDHAL, *Courrier anglais. London Magazine, Athenaeum*, Paris, Le Divan, 1936, pp. 267-68 (ma l'errata corrige della *Table alphabétique*, Paris, Le Divan, 1937, I, p. 71, prescrive la lezione *Cintio Giraldi*); oppure STENDHAL, *Paris-Londres. Chroniques*, Stock, 1997, p. 594. Si tratta però non di un errore d'autore per consuetudine o ignoranza, da preservare (Stendhal aveva già scritto la *Storia della pittura* e la *Vita di Rossini*: conosceva sia il nome di Giraldi sia, non si sa quanto a fondo, almeno due sue opere, i *Discorsi* e gli *Hecatommithi*), bensì o di un refuso non corretto, da emendare, o di un errore d'autore per distrazione, anch'esso da emendare.

la Stendhal cita allo stesso modo «la plupart des anecdotes» di Giraldi (qui *Cintio Giraldi*, prima *Geraldi Cintio*), e nomina gli stessi scrittori: l'autore del *Pecorone* è sostituito da Benvenuto Cellini soltanto nell'abbozzo di prefazione alle *Cronache italiane*. Per quanto lontani nel tempo e dissimili per occasione, natura e finalità, grazie a tali risposdenze interne ed esterne i passi citati s'illuminano a vicenda, tanto che permettono di spiegare Stendhal con Stendhal a dispetto di qualche forzatura. In definitiva «des écrivains modernes» sono gli storici al soldo del potere politico, gli «scrittori generalmente approvati» della *Badessa di Castro*, i «déclamateurs payés par un parti ou par un King» dell'abbozzo di prefazione. Di contro gli «auteurs originaux» sono quelli editi da Muratori, sono alcuni novellieri italiani, sono le relazioni tragiche scoperte nel '33²⁸.

Lo schema argomentativo giocato sull'antitesi fra letteratura (novellistica in particolare, vera perché dettagliata) e storiografia (non vera perché a libro paga dei potenti), è pericolosamente simile a una collaudata generalizzazione, che da una sequenza cronologica d'autori trae una conseguenza logica, ovvero che i più antichi sarebbero i più veritieri. Pur conscio del rapporto problematico fra la realtà e chi la narra, sia esso storico o letterato, Stendhal sembra ancorato a un'immagine intenzionalmente monodimensionale di Giraldi, a tal punto che non esita a manipolare con premeditata disinvoltura l'*Histoire* di Sismondi, una fonte privilegiata che potrebbe offrire un quadro diverso e più articolato.

Le accuse che Stendhal muove a Sismondi, di essere venduto al potere politico, Sismondi le aveva rivolte a Giraldi.

²⁸ Sull'omologia fra *anecdotes*, gli episodi veri di cui sono intessute le novelle di Giraldi, e *historiettes*, i racconti sanguinari da cui derivano le *Cronache italiane*, si veda la conclusione dell'articolo di G. RANNAUD, *Stendhal et la tentation de l'histoire*, «Romantisme», CVII (2000), pp. 5-22.

Stando all'*Histoire* questi sarebbe uno storico cortigiano la cui credibilità è pregiudicata dalla protezione politica ricevuta dagli Estensi. In particolare nel *De Ferraria et Atestinis principibus commentariolum*, uscito a Ferrara nel 1556 e volgarizzato nello stesso anno, Giraldi «dissimule les événements» relativi alla congiura di Giulio e Ferrante d'Este ai danni dei fratelli Ippolito e Alfonso. Un altro esempio d'interessata e colpevole reticenza è la ricostruzione storica del complotto ordito da papa Leone X per assassinare il duca Alfonso. Sismondi lo denuncia nella seguente nota bibliografica:

Muratori, *Annali d'Italia*, ad ann. 1520. T. XIV, p. 164. – Fr. Guicciardini, Lib. XIII, p. 171, qui supprime du complot le projet d'assassinat, auquel il est possible qu'il n'eût pas participé. Giraldi et Paul Jove se taisent sur cet événement odieux, et M. Roscoe se fonde sur leur silence pour le révoquer en doute. *Vie de Léon X*. Ch. XXIII, t. III, p. 524, trad.²⁹.

L'accesso diretto ai documenti originali conservati negli archivi estensi è una garanzia dell'autenticità di Muratori. Stendhal nelle *Promenades* non può che sposare questo punto di vista, visto che più volte insiste sui vantaggi d'interrogare senza intermediari le fonti primarie:

Là, Muratori, l'homme qui a le mieux connu l'histoire d'Italie et qui était prêtre, en a pris connaissance. Guichardin se garde bien

²⁹ *Histoire des Républiques italiennes du Moyen Age*. Par J.C.L. SIMONDE DE SISMONDI, Paris, Treuttel et Würtz, 1818, XIV, p. 463. Su Giraldi storico dissimulatore, cfr. il to. XIII, p. 329 della stessa opera. Se non ho visto male, queste sono le uniche citazioni dirette di Giraldi nell'ed. dell'*Histoire* nota a Stendhal. L'ardua aspirazione alla verità da parte dello storico vincolato al potere politico è il tema della lettera di Giraldi a Giovanni Manardi antologizzata dalla *Crestomazia* di Leopardi e oggi disponibile nel *Carteggio giraldiano* a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996, pp. 116-20.

d'avouer dans son histoire le projet d'assassinat; cette réticence a suffi pour le nier à un pauvre panégyriste anglais (M. Roscoë, *Vie de Léon X*); vous voyez que, lorsqu'on veut savoir quelque chose, il faut lire les originaux³⁰.

Questo paragrafo è due volte paradossale. Nel momento stesso in cui asserisce la necessità di leggere *recta via* gli originali, Stendhal rimaneggia notizie di seconda mano, per di più traendole dall'*Histoire* di Sismondi, a parole messa in quarantena, nei fatti eletta a repertorio di dati. In tal senso l'opera di Sismondi non è diversa dal trattato di Bossi su Leonardo. Tuttavia il gusto per la *brevitas* che governa la riscrittura di Bossi non basta a spiegare l'omissione della frase relativa a Giraldi e Giovio, i quali, diceva Sismondi, «se taisent sur cet événement odieux». Stendhal ha indirettamente conosciuto il Giraldi storico dell'arte e il Giraldi epitomatore estense, eppure continua a considerarlo un letterato, per meglio dire un novelliere, e in quanto tale necessariamente veritiero, visto che esiste una "verità di genere" che spetta alla novella³¹.

³⁰ È un dato acquisito che le *Promenades* raccontano la congiura e il complotto sulla scorta dell'*Histoire* di Sismondi, di cui però obliterano ogni rinvio a Giraldi: cfr. STENDHAL, *Voyages*, pp. 949-51 e 1027 (è il brano appena citato); note alle pp. 1709 e 1727. Già prima delle *Promenades* Stendhal raccomanda la lettura di documenti originali: «Prends pour maxime de ne lire que les originaux et que les historiens contemporains», scrive il 15 nov. 1816 (STENDHAL, *Correspondance générale*, Paris, Champion, 1998, vol. II, p. 734).

³¹ Manipolazioni disinvoltate sino alla falsificazione sono state ravvisate nell'*Histoire de la peinture*: cfr. A. AUF DER HEYDE, *Voix hors champ: Stendhal historien de l'art contemporain dans l'Histoire de la peinture en Italie (1817)*, in *Stendhal, historien de l'art*, pp. 43-57.

3. Bandello e la tradizione della *narratio brevis*

Stendhal ha beneficiato dell'impegno testuale e critico sul canone dei novellieri italiani condotto dalla ricerca antiquaria a cavallo tra i secoli XVIII e XIX. Un recente saggio di Amedeo Quondam sul tema – l'«invenzione retrospettiva» della lunga tradizione della *narratio brevis* a partire dalla sua esplosione ottocentesca – assume come testo di riferimento la bibliografia *Delle novelle italiane in prosa* del bassanese Bartolomeo Gamba (*princeps* 1833). Un'opera (o il tomo di un'opera) di Gamba era presente nella biblioteca romana di Stendhal, ma non è dato sapere se si tratti proprio di quel repertorio, che Quondam definisce la «prima descrizione analitica di una biblioteca virtuale della tradizione novellistica»³².

Siamo invece più informati su quali e quanti novellieri Stendhal conservasse nella sua biblioteca reale. I libri di sua proprietà a Roma e a Civitavecchia sono in parte confluiti nel Fondo Stendhaliano Bucci della Biblioteca Comunale Centrale Sormani di Milano. Vi sono comprese svariate edizioni di novellieri: tra di esse non soltanto i summentovati Bandello e Fiorentino, ma altresì Parabosco, Grazzini e Sacchetti fanno parte della medesima collezione di libri economici color mattone, la *Raccolta de' novellieri italiani*, pubblicata in piccolo for-

³² A. QUONDAM, *La vittoria del Novellino nella tradizione delle forme narrative brevi*, «Carte Romanze», VII, 1 (2019), pp. 195-253: 221. Gamba compare nell'inventario riportato da F. BOYER, *La bibliothèque de Stendhal à Rome (1842)*, Paris, Editions du Stendhal-Club, 1923, p. 12. Se davvero Stendhal avesse conosciuto il repertorio di B. GAMBÀ, *Delle novelle italiane in prosa. Bibliografia*, Venezia, dalla tip. di Alvisopoli, 1833, avrebbe potuto imbattersi in un parere relativo a Giovanni Fiorentino («de novelle del *Pecorone* sono per lo più vere storie»: p. 32), che ne giustificerebbe forse il ripetuto accostamento a Giraldi e Bandello appunto nel segno della verità dei fatti narrati.

mato dall'editore milanese Giovanni Silvestri come prima sezione della *Biblioteca scelta di opere italiane antiche e moderne*³³.

La *Raccolta de' novellieri* fu inaugurata il 5 agosto 1813 dalle *Novelle di Matteo Bandello*. Il suo rilievo per Stendhal è da tempo agli atti. Armand Caraccio lo definisce allievo di Bandello: in lui il Grenoblese ha trovato «une leçon d'observation, une méthode d'exposition, une leçon de style», oltretutto una fonte d'ispirazione per l'incompiuto progetto teatrale *Francesca Polo*³⁴. L'edizione Pléiade delle *Promenades* fa tesoro delle indagini di Caraccio, tanto da rilanciarle con nuove proposte interpretative. Due sembrano utili ai nostri fini:

- *in primis* Bandello e Girdali sono uniti dal nome di Giuseppe Bossi. Dal già citato libro del pittore bustocco sul Cenacolo di Leonardo, Stendhal ha tratto una prima parziale cognizione dei due novellieri, trascrivendo nella sua *Storia della pittura* non soltanto l'*exemplum* vinciano da cui siamo partiti,

³³ Le postille stendhaliane ai libri del Fondo Stendhaliano Bucci disponibili *on line* (<http://www.digitami.it/stendhal/>) non sono del tutto fruibili a causa di problemi informatici indipendenti dalla volontà dei benemeriti curatori (cito soltanto Zinaida Yurovskaya, alla quale si devono la revisione e trascrizione delle postille agli *Hecatommithi*). La biblioteca digitale stendhaliana – da completare con V. DEL LITTO, *Les bibliothèques de Stendhal*, Paris, Champion, 2001 – ha rappresentato comunque un imprescindibile strumento di lavoro per la presente ricerca. Su Giovanni Silvestri: E. MARAZZI, *Silvestri, Giovanni*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XCII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 2018 ([http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-silvestri_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-silvestri_(Dizionario-Biografico)/)). Sulla *Raccolta de' novellieri*, cfr. M. BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Milano, FrancoAngeli, 2012, pp. 133-34.

³⁴ A. CARACCIO, *Variétés stendhaliennes*, Grenoble, Arthaud, 1947, pp. 30-50 (la cit. a p. 44), a mia conoscenza l'unico contributo in parte dedicato a Girdali e Stendhal, da integrare con A. BOTTACIN, *Ombre veneziane in «Francesca Polo»*, in EAD., *Saggi stendhaliani*, Moncalieri, C.I.R.V.I., 2013, pp. 67-78.

ma altresì la dedica di una novella di Bandello d'argomento leonardiano, la LVIII della prima parte;

- *in secundis* «les renseignements biographiques» a Bandello nelle *Promenades* sarebbero derivati dagli *Scrittori d'Italia* dell'erudito bresciano Giammaria Mazzuchelli. In effetti i suoi medaglioni biografici sono esaltati da una pagina delle *Promenades* fittiziamente datata 19 agosto 1827: «le comte Mazzuchelli a laissé d'excellentes notices sur la plupart des Italiens célèbres du Moyen Âge»³⁵.

Le due proposte meritano d'essere discusse partitamente.

- Chappuy è uno dei tanti pseudonimi di Henry Beyle, il quale però non sembra aver conoscenza diretta e accertata di Gabriel de Chappuys, traduttore di Giraldi e Bandello. È Bossi ad aver avvicinato per la prima volta Stendhal ai due novellieri accomunati da una lunga eclissi editoriale. Vincenzo Bandello, priore del convento delle Grazie coprotagonista del racconto di Giraldi, era zio del futuro novelliere Matteo, allora giovane novizio domenicano. Questi, nella dedica riportata da Bossi, racconta che da adolescente aveva avuto modo di vedere «più volte» Leonardo giungere di buon mattino nel refettorio, issarsi sui ponteggi e mettersi al lavoro. Dunque Matteo Bandello e Giraldi *senior* possono raccontare come dipingeva Leonardo poiché ne sono stati – poiché *dicono* di esserne stati – testimoni autoptici. Il riscontro testimoniale dei fatti è un espediente tipico della novellistica che consente di aumentare

³⁵ STENDHAL, *Voyages*, pp. 620, nota (la lode a Mazzuchelli), e 1622-23 (le proposte interpretative derivate da Caraccio). Su Stendhal e Bandello, cfr. ora la tesi di dottorato di Nicolas Allard (*Le récit court stendhalien*, discussa alla Sorbonne Nouvelle - Paris III, sotto la direzione di Paolo Tortonese, il 2 giugno 2017). L'ultimo art. su Mazzuchelli è di L. SILVANO, *Una pagina inedita degli «Scrittori d'Italia» del Mazzuchelli: la biografia dell'umanista bresciano Ubertino Posculo*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXCIV, 649 (2018), pp. 76-89.

l'effetto di realtà, nel senso che è vero ciò che viene presentato come tale. A questa modalità narrativa sembra alludere un passaggio della prima postilla esaminata, ossia che «Bandello raconte l'art *di novellare* et dit expressément qu'il faut recueillir des anecdotes vraies».

L'espédiente della *adtestatio rei visae* o *auditae* conduce al cuore dell'arte narrativa stendhaliana. Stando a quanto riferisce la *Prefazione*, la *Certosa di Parma* nasce dal racconto del nipote di un canonico padovano. Successive redazioni di quella *Prefazione*, registrate fra le *Notes et variantes* dell'edizione Martineau, ruotano tutte attorno a rimandi a Bandello, sull'esempio del quale l'io narrante afferma di volersi attenere all'ostensione documentaria quale garanzia massima di veridicità e autenticità. «Imiterò il vostro antico novelliere Bandello, vescovo di Agen», si legge ad esempio nell'edizione del 1853, «che si sarebbe fatto scrupolo di trascurare un solo particolare vero o d'aggiungerne di nuovi»³⁶.

- Non persuade invece l'altra proposta critica, che Mazzuchelli avrebbe fornito a Stendhal le notizie su Bandello presenti nelle *Promenades*. Quel che i paleografi chiamano il “colpo d'occhio” basta di per sé a evidenziare che il rimando agli

³⁶ STENDHAL, *Romans et nouvelles*, édition établie et annotée par H. MARTINEAU, Paris, Gallimard, 1989, II, pp. 1375-76. Queste convenzioni rappresentative, tra cui il ricorso al racconto in prima persona o il riscontro testimoniale dei fatti, risentono dell'interferenza fra scrittura della storia e scrittura del romanzo: sono proprie cioè sia della letteratura (non soltanto della novellistica: cfr. J. HERMAN - M. KOZUL, *Il romanzo legittimato, o la retorica della prefazione*, in *Il Romanzo*, a cura di F. MORETTI, vol. IV. *Temî, luoghi, eroi*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 133-54), sia della storiografia (l'elemento testimoniale caratterizza i memoriali pubblicati in Francia fra 1820 e 1840, cui s'attiene lo stesso Stendhal: cfr. C. MARIETTE, *Pour Stendhal, quelle histoire?*, «Recherches & Travaux», XC, 2017 [<http://journals.openedition.org/recherchestravaux/917>]).

Scrittori d'Italia è fuorviante. I novellieri del Fondo Stendhaliano Bucci offrono una soluzione più economica: la pagina delle *Promenades* fittiziamente datata 19 agosto 1827 riscrive in larga parte la Prefazione dell'ed. Silvestri di Bandello. Il confronto tra le *Promenades* e la Prefazione di Silvestri sarà condotto in modo dettagliato poiché getta luce indiretta su Stendhal lettore di Giraldi³⁷.

La preminenza letteraria non ancora riconosciuta di Bandello è convinzione comune a Silvestri (che lo definisce «insigne scrittore [...], il più raro di tutti») e a Stendhal (secondo cui Bandello, «excellent romancier [...], ne jouit pas de la réputation dont il est digne», quasi a conferma del gusto corrotto del grosso pubblico). Su questa base Stendhal attribuisce al solo Bandello due peculiarità complementari che Silvestri riconosce a tutti i novellieri, ossia il realismo e la rappresentazione dei costumi. A detta di Silvestri «le Nouvelles, almeno per la massima parte, contengono avvenimenti reali», poiché «dipingono, quasi in altrettanti piccoli quadri, i costumi degli uomini e de' popoli». Nella sua copia delle *Novelles* bandelliane, Stendhal evidenzia la prima frase con due righe perpendicolari, riassume la seconda con la postilla a lapis *Miroir des moeurs* sul margine superiore. «Il n'invente rien, ses nouvelles sont fondées sur des faits vrais», traduce poi nelle *Promenades*, visto che vede appunto rappresentati in quelle novelle «des mœurs du quinzième siècle». La riscrittura avviene dunque sul filo dell'analogia, ma non esclude il contrasto. Silvestri afferma che chi legge le novelle non è sempre in grado di spogliarsi dei propri «pregiudizi»; Stendhal osserva al contrario che proprio Bandello è in grado di guarirci dai «préjugés» indotti dagli

³⁷ Dalla *Correspondance générale*, III, p. 659, risulta che Stendhal stava leggendo Bandello agli inizi del 1828.

storici contemporanei Botta, Sismondi, Roscoe (ennesima versione dell'antitesi stendhaliana fra storici e letterati)³⁸.

La forte permeabilità fra i giudizi su Giraldi e Bandello deriva dalla cultura letteraria di Stendhal, che li inquadra grazie al trattato di Bossi sul Cenacolo e all'edizione Silvestri delle *Novelle*. Giraldi e Bandello sono ambedue scrittori attendibili, poiché riportano ciò che hanno visto o che è stato loro raccontato. La loro è un'attendibilità narratologica più che fattuale: essi ricorrono a codici convenzionali accettati per buoni, socialmente riconosciuti nella loro capacità di formalizzare l'esperienza del reale. Abbiamo visto che di uno di quei codici, l'*adtestatio rei visae* o *auditae*, Stendhal s'appropria in prima persona. Ora possiamo aggiungere che l'*adtestatio* ha una ricaduta stilistica, nel senso che chi è presente come testimone agli eventi che narra si guadagna *ipso facto* un'autenticità lessicale. Ciò che Marie-Pierre Chabanne ha rilevato riguardo all'*Histoire de la peinture*, ossia che l'italiano potrebbe essere considerato la lingua originaria di quell'opera, andrebbe forse ribadito per le *Promenades*.³⁹ Un altro degli *addenda* all'esemplare André recita:

³⁸ I *loci paralleli* si rinvencono in STENDHAL, *Voyages*, pp. 620-21; e nella *Prefazione degli Editori a Novelle di MATTEO BANDELLO*, Parte Prima. Volume Primo, Milano, per Giovanni Silvestri, 1813 (Fondo Stendhaliano Bucci, 0331), pp. V-XIV (a p. VII per la postilla). A sua volta Silvestri riecheggia la *Notizia de' novellieri italiani* di A. M. BORROMEO, Bassano, Remondini, 1794, p. XV: «il novelliero del Bandello è quasi come un magico quadro, che ci rappresenta squisitamente gli usi, e i costumi delle nobili famiglie del sec. XVI». Una lettera del 1831 offre una nuova versione dell'antitesi storici *vs.* letterati: cfr. STENDHAL, *Correspondance générale*, IV, pp. 78-79.

³⁹ M. P. CHABANNE, *Les langues étrangères dans l'Histoire de la peinture en Italie*, in *Stendhal à Cosmopolis. Stendhal et ses langues*, a cura di M. R. CORREDOR, Grenoble, UGA, 2007, pp. 83-94: 83.

De même, on veut voir une fille, on monte chez elle. En Italie, vers 1500, les courtisanes avaient des amants, on n'entrait pas chez elles ainsi de but en blanc (Giraldi Cinthio, 53). Il fallait lui faire la cour. Il y avait *incertitude*, donc beaucoup plus de possibilité à l'*amour*. Il paraîtrait, d'après Giraldi Cinthio, que le mot de courtisane n'a commencé à être employé en Italie qu'un peu avant l'époque où il écrivait⁴⁰.

La parentetica «Giraldi Cinthio, 53» è un rinvio alla pagina 53 del primo tomo degli *Hecatommithi* del 1608, in particolare all'inizio della terza novella dell'Introduzione alla prima parte, la novella di Nina e del siciliano. Stendhal ha in mente questa pagina quando postilla che le cortigiane del Rinascimento italiano «hanno degli amanti», e che «non si entra da loro di punto in bianco». In effetti più lo *status* della donna pubblica era prossimo a quello della dama di corte, più l'accesso al suo *boudoir* era appannaggio di una clientela ridotta e rigidamente selezionata. Ma il rinvio alla novella di Giraldi suggerisce d'intendere che per Stendhal la difficoltà è legata non allo *status* sociale della prostituta, bensì alla sua legittima vita affettiva. La novella dimostra appunto che l'*amour fou* di Nina la Bionda per un avaro siciliano omosessuale, una passione totalizzante ma all'inizio non ricambiata, cancella almeno temporaneamente ogni possibilità di successo erotico per qualunque altro cliente-pretendente.

La stessa novella contiene un riferimento metalinguistico al neologismo *cortigiana*:

oggi il mondo, avedutosi con che maniera si debba regger l'uomo nell'essere con queste donne pubbliche, *ha* lor dato convenevolmente nome di cortegiane, quasi che ci abbia egli voluto mo-

⁴⁰ STENDHAL, *Œuvres intimes*, édition établie par V. DEL LITTO, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1982, t. II, p. 171 (corsivi nel testo). Correggo in *De même* il refuso iniziale *De même*.

strare che il fingere con esse, che son tutte finte, sia il rimedio di ripararsi alle loro insidie.

Visto che tra cortigiani domina la finzione, è appropriato chiamare cortigiane donne che simulano e con le quali fingere è necessario. Rispondere alla finzione con la finzione è l'autodifesa che Giraldi, memore della lezione ariostesca, prescrive all'uomo di corte protagonista del suo trattato edito nel 1569⁴¹.

Benché nella postilla nomini soltanto Giraldi, Stendhal non ignora che Bandello stesso riflette sullo slittamento semantico del termine *cortigiana* in relazione agli ambienti della Curia pontificia. «Parlerò delle cortigiane, che per dar qualche titolo d'onestà all'esercizio loro, s'hanno usurpato questo nome di cortigiane», precisa Bandello nella novella LI della seconda parte. Nell'esemplare del Fondo Stendhaliano Bucci 0335, sul margine superiore della stessa pagina che contiene la frase appena riportata, Stendhal verga a lapis l'annotazione «Cour de Rome», relativa all'ambientazione della novella. Alla corte di Roma è utile rifarsi per una più precisa determinazione cronologica. Che cosa intende Giraldi quando scrive che «oggi» si usa il termine *cortigiana*? Si sa che l'orrido comincia-

⁴¹ Il passo degli *Hecatommithi* si legge nell'ed. Villari, I, p. 131; ivi, pp. 98 e 110-11, altri riferimenti a *cortigiana* come giustificabile neologismo. È tipico il motivo per cui «l'infingere co' simulatori è cosa lodevole» (così l'allegoria del canto terzo del *Furioso*, ed. Valvassori). Sembra però possibile individuare una consonanza anche lessicale fra il trattato di Giraldi (*L'uomo di corte*, a cura di W. MORETTI, Modena, Mucchi, 1989, p. 64: «se avverrà che, per ben felice e fortunata sorte, ritrovi uno che sia vero amico per lunga e certa prova [...], averà egli quel caro, quello amerà, quello onorerà, a quello aprirà i segreti suoi») e l'*incipit* del quarto canto del *Furioso* («se, dopo lunga prova, a gran fatica | trovar si può chi ti sia amico vero, | et a chi senza alcun sospetto dica | e scoperto mostri il tuo pensiero»).

mento degli *Hecatommithi* è il Sacco di Roma del 1527. Nella curia romana la nuova accezione del termine sembra però anteriore d'una ventina d'anni almeno. Al 1498 e al 1502 risalgono infatti le note pagine del diario in cui l'allora maestro di cerimonie del Papa, Johannes Burckardt (1420-1506), definisce le cortigiane con l'apparente ossimoro di *meretrices honestae*⁴².

Le cortigiane oneste – vale a dire non caste, bensì colte, compiacenti, dotate di spirito e ingegno, muse di poeti e artisti, a volte, almeno in apparenza, cantanti, musiciste e poetesse in proprio – godevano di uno *status* socioeconomico così elevato da distinguersi in automatico dalle numerose colleghe di basso rango, la più grottesca delle quali fu immortalata dalla lettera di Machiavelli del dicembre 1509. È vero d'altro canto che nei censimenti della popolazione romana del 1511-'18 e del 1527, «cortesane» sono definite molte, moltissime donne da trivio, probabile indizio del fatto che il termine smise presto d'indicare soltanto un'*élite* ristretta e privilegiata⁴³.

⁴² Stando a DEL LITTO, *La vie intellectuelle*, p. 488, estratti di Burckardt figurano nell'introduzione all'*Histoire de la peinture* grazie alla mediazione di Roscoe. Un passo del ms. 169 della BNF, «Burchard sur Alexandre VI (Corpus historicum medii aevi page 1250) me semble vrai», suggerisce però che Stendhal conoscesse direttamente il diario di Burckardt in quell'ed. settecentesca, il *Corpus historicum Medii Aevi, sive scriptores res in orbe universo [...]*, Lipsiæ, Gleditschii, II, 1723, col. 2134. Se così fosse, la determinazione cronologica della postilla in esame, «verso il 1500», sarebbe molto più precisa e ragionata di quel che sembra.

⁴³ Sul significato socioculturale della prostituzione nel Cinquecento, cfr. da ultimo S. MANTIONI, *Cortigiane e prostitute nella Roma del XVI secolo*, Ariccia (RM), Aracne, 2016 (con richiami a Giraldi, bibliografia pregressa e testo completo dei censimenti citati). La lettera di Machiavelli si legge nelle *Opere* a cura di C. VIVANTI, Torino, Einaudi, 1999, II, pp. 205-06.

4. L'esemplare degli *Hecatommithi* annotato da Stendhal

È necessario supporre, fra Stendhal e Giraldi, o meglio fra Stendhal e un gruppo significativo di *conteurs italiens*, la mediazione di svariati filtri storici e culturali, fra i quali sarà da giudicarsi preminente quello della critica e storiografia artistico-letteraria, da Bossi a Sismondi e a Silvestri. La conoscenza diretta degli *Hecatommithi* da parte di Stendhal è senz'altro più tarda: al 1824 risale la prima citazione stendhaliana del centonovelle cinthiano in un'opera a stampa. La *première partie* della *Vita di Rossini* offre infatti un breve ragguaglio bibliografico sull'«antique légende italienne» alla base dell'*Othello* di Shakespeare⁴⁴.

A quest'altezza cronologica Stendhal cita gli *Hecatommithi* del 1608, di cui si giova anche come termine di paragone temporale: annota «Venise, 1607. | Contemporain des hecatomiti di G.^{di} | Cintio» sul *recto* della carta anteriore di guardia di un libro del Fondo Stendhaliano Bucci (0872), *La famosa historia di Stella Doro Prencipe d'Inghilterra*, uscito appunto a Venezia nel 1607. L'edizione degli *Hecatommithi* del 1608, presente anche nelle biblioteche di Walter Scott e di Giacomo Leopardi, rimane nella disponibilità di Stendhal ancora per qualche anno: ad essa rimandano infatti le due postille all'esemplare André delle *Promenades* in cui è nominato Giraldi. Soltanto in seguito Stendhal deve essersi procurato la «quarta impressione» degli *Hecatommithi* del 1580, anch'essi preservati nella Biblioteca Sormani (Fondo Stendhaliano Bucci 0611). A dire il vero le sale neoclassiche del Centro Stendhaliano custodiscono soltanto il secondo dei due tomi pub-

⁴⁴ *Vie de Ros[s]ini, par m. de STENDHAL; ornée des portraits de Rossini et de Mozart. Première partie*, Paris, chez Auguste Boulland et C.ie, 1824, p. 276, nota 1.

blicati dai fratelli Fabio e Agostin Zoppini, eredi di Francesco Rampazetto secondo il *colophon* del primo tomo datato 1579. Quel secondo tomo potrebbe provenire dall'ultima dimora romana di Stendhal. Nell'inventario *post mortem* dei suoi libri presenti al numero 48 di Via Condotti, dopo il *Decameron* e il *Pecorone* figura un volume unico genericamente denominato «Cento Novelle»; così è scritto anche sul dorso degli *Hecatommithi* del Fondo Stendhaliano Bucci (fig. 3), «Giral: | di. | 100 No: | velle P. S:^a | : | 2.» (Giraldi. Cento novelle, parte seconda 2.)⁴⁵.

Uno dei passati proprietari di quell'esemplare degli *Hecatommithi* era un certo Costanzo Pellegrini⁴⁶. Sotto il suo nome, in posizione centrale sul *verso* del frontespizio (fig. 4), Stendhal ha apposto a lapis la firma d'appartenenza in latino «nunc henrici Beyle» (la versione in inglese «to Mr. Beyle.» s'intuisce sulla metà superiore della copertina anteriore esterna).

Non è possibile accertare quando il signor Beyle sia entrato in possesso del tomo. Tra le sue annotazioni autografe mistilingui compaiono però tre date: due sulla copertina, ottobre

⁴⁵ BOYER, *La bibliothèque de Stendhal*, p. 11. Per una descrizione bibliologica degli *Hecatommithi* del 1580 e del 1608, si rimanda alla *Nota al testo* dell'ed. Villari, III, pp. 2017-18 e 2023-24. Alla bibliografia sull'esemplare postillato del 1580 indicata dal sito della biblioteca digitale stendhaliana, s'aggiunga soltanto DEL LITTO, *Les bibliothèques*, p. 219. Cfr. infine il *Catalogue of the Library at Abbotsford*, a cura di J. G. COCHRANE, Edinburgh, 1838, p. 121; e il *Catalogo della biblioteca Leopardi in Recanati (1847-1899)*, a cura di A. CAMPANA, Firenze, Olschki, 2011, p. 143.

⁴⁶ Questo Carneade vive soltanto nelle bibliografie. Forse è un contemporaneo di Stendhal (se è lui l'autore di un *Volgarizzamento d'alcune odi di Anacreonte* datato 1822 e conservato dalla Biblioteca comunale Aurelio Saffi di Forlì); forse è vissuto un secolo e mezzo prima (il fondo antico della Biblioteca Statale di Lucca attribuisce a un autore con quel nome opere devozionali, ad es. *Lilium inter spinas, sive de Virgine Maria Christi matre*, Antuerpiae, ex officina Trognesianae, 1691).

1832 e 1° gennaio 1840, la terza sui vivagni di una pagina interna (c. 77v): «quel prince | romain aurait | ce courage | en 1841?», appunta Stendhal, a riscontro dell'affermazione spavalda di un personaggio storico comune alla *Badessa di Castro* e agli *Hecatommithi*, Fabrizio Colonna, il quale vorrebbe piuttosto morire che finire nelle mani dei Francesi. La data più alta, ottobre 1832, colloca il primo incontro di Stendhal con gli *Hecatommithi* durante il consolato a Civitavecchia, la «petite ville» da cui salpano alla volta di Marsiglia i novellatori di Giraldo in fuga dal Sacco di Roma⁴⁷.

La *Tavola della seconda parte de gli Hecatommithi* (fig. 5), ovvero l'indice delle rubriche delle novelle alle cc. A[2]v-A3r, consente di dare uno sguardo d'insieme a Stendhal lettore di Giraldo. Sul margine inferiore sinistro si allungano due annotazioni a lapis (fig. 6) contrassegnate dagli stessi numeri incolonnati lungo il margine interno. La prima annotazione, «1 voila la nature italienne | impossible ailleurs ca me | semble», si riferisce a una novella amata anche da Cervantes: «Livia ha un solo figliuolo, gliela uccide un giovane a caso, il quale fuggendo la famiglia del podestà, si nasconde in casa della madre del morto». La seconda annotazione, «2 Nouvelle | bonne», è una lode rivolta alla novella successiva, risolta dall'atto di liberalità del conte Costabili. Alla carta di destra tre rubriche sono affiancate in verticale da parentesi graffe. Le novelle segnalate sono la sesta (Dante motteggia Cangrande della Scala) e la nona della settima deca (i briganti braccati dai cani: la novella richiamata nella prima postilla all'esemplare André); la quarta dell'ottava deca (la cameriera Matea). Infine sul margine esterno si legge la scritta «Pièce de | Shakspeare» accanto alla novella di Iuriste alla base di *Measure for measure*. Questo pri-

⁴⁷ Cfr. S. SERANGELI, *Il console Stendhal e la "petite ville" di Civitavecchia*, presentazione di Massimo Colesanti, Moncalieri, C.I.R.V.I., 2014.

mo, parziale consuntivo suggerisce che Stendhal ha sfogliato gli *Hecatommithi* non tanto in cerca di trame, quanto per saggiare la qualità estetica di novelle che rispecchiano la natura italiana e che collocano l'autore in un contesto europeo, come fonte di Shakespeare⁴⁸.

Nel primo Ottocento la fortuna europea di Giraldi riceve impulso dal legame privilegiato con Shakespeare. La prima delle cosiddette *Cronache italiane* di Stendhal, *Vanina Vanini*, appare sulla «Revue de Paris» del dicembre del 1829. Lo stesso numero ospita la traduzione della novella giraldiana del *Moro* ad opera di Étienne Jean Delécluze. Questi osserva che la novella degli *Hecatommithi* avrebbe ricevuto nuovo interesse dalla messa in scena parigina dell'*Otello* tradotto da Alfred de Vigny. Nel momento stesso in cui contesta l'idea che Giraldi sia stato un mero collettore di temi e motivi plasmati dal genio di Stratford, il traduttore italiano di Vigny fa intendere che quello era il modo diffuso d'impostare la questione, con cui avrebbe dovuto confrontarsi chiunque volesse affrontarla⁴⁹.

⁴⁸ Cfr. da ultimo sul tema I. ROMERA PINTOR, *El reflejo de Giraldo Cinthio en la Inglaterra de Shakespeare*, «Lingue e linguaggi», XXVII (2018), pp. 391-410 (con ulteriore bibliografia). Che a Stendhal sia stato mostrato un esemplare degli *Hecatommithi* pubblicati a Venezia nel 1593 e postillati da Shakespeare, allora residente nella stessa città, è ovviamente una trovata romanzesca escogitata da chi si nasconde dietro lo pseudonimo di ELEAS, autore di *Otello*, *Stendhal e il San Carlo*, Napoli, Società editrice napoletana (Ercolano, Buona Stampa), 1986, pp. 25-26.

⁴⁹ *Teatro completo di ALFREDO DI VIGNY. Versione per cura di Gaetano Barbieri*, vol. III, Milano, Vedova di A. F. Stella e Giacomo figlio, 1838 (alle pp. 8-9 il giudizio di Barbieri su Giraldi a parziale rettifica di quello di Vigny tradotto alle pp. 222-23). Stando allo storico inglese CHARLES MILLS (1788-1826), *The Travels of Theodore Ducas*, London, Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1822, vol. II, p. 322, il deprezzamento complessivo dell'opera di Giraldi (novelle e tragedie stravaganti per trama e stile) è in parte riscattato dall'alto tono di moralità del novelliere.

Una corposa sezione di quel numero della «Revue de Paris» è tra le carte del Fondo Stendhaliano Bucci⁵⁰. In particolare il margine inferiore della prima pagina non numerata di *Vanina Vanini* accoglie una lunga postilla autografa a lapis, di lettura disagiata a causa ora della grafia indecifrabile ora della rifilatura eccessiva. Si riesce comunque a intendere che Stendhal, forse sollecitato dai riflessi shakespeariani della fortuna di Giraldis, torna su un tema che gli è caro, i meccanismi dell'*inventio*, quando scrive tra l'altro nell'angolo inferiore sinistro:

Génie | dit les [illeggibile] | gignere, gigno | en Shakespeare |
c'est plutot féconder. Shak | prend tous ses contes dans Giraldis
Cinthio.

Lo sviluppo del pensiero è lineare: prima l'etimologia (genio da *gignere*), poi una metafora usurata (il libro figlio dell'intelletto), infine un'iperbole (Giraldis unica fonte di Shakespeare). L'*inventio* presuppone la tradizione culturale e la sua continua reinterpretazione nel presente, come insegna lo stesso Stendhal autore-rielaboratore dei *Discorsi* di Giraldis, della prefazione di Silvestri, dei manoscritti alla base delle *Cronache italiane*. La metafora del *féconder* in sé è vuota di significato. Quali sono i criteri che presiedono alla (ri)scrittura di un testo⁵¹?

Alcune sue storie sono nuove, altre sono «old favorites of the Italians, freshly tricked out» (segue il racconto della novella del Moro).

⁵⁰ Del *tome neuvième* del 1829 della «Revue de Paris», 258 pagine in tutto, il Fondo Stendhaliano Bucci 0878 conserva solo le pp. [83]-140, comprendenti *Vanina Vanini* (pp. 101-25), ma non la traduzione della novella giraldisiana (pp. 141-56). L'estratto della «Revue», preceduto e seguito da cc. bianche, due delle quali annotate, è legato con le *Poesie di Vincenzo Monti con note*, Milano, per Antonio Fontana, 1830. Sul dorso in pelle compare il titolo onnicomprensivo «Omero | del Monti | e Vanni», per *Vanini*.

⁵¹ La postilla su Giraldis era già stata decifrata da L. ROYER, *Stendhal imitateur de Scarron*, «Mercure de France», CCLV, 872 (15 ottobre 1934),

Un conto è la fecondazione, un altro la superfetazione, si potrebbe dire in prima battuta. Due tipi di cancellature a lapis, orizzontali per limitate porzioni di testo, verticali per più righe o paragrafi interi, segnano le cc. [138]v-139r (fig. 7).

Ha ragione Italo Calvino quando sostiene che il metodo di Stendhal si fonda «sul vissuto individuale nella sua singolarità irripetibile», e che perciò si contrappone «alla filosofia che tende alla generalizzazione, all'universalità, all'astrazione, al disegno geometrico»⁵². In accordo al gusto per la *brevitas* che governa la riscrittura *abrégée* dei *Discorsi*, Stendhal cassa le generalizzazioni gnomiche (ad es. «la Fortuna, che a buoni è contraria, & a malvagi favorevole»), con le quali Giraldi prova a inquadrare la novella in una cornice moralistica. All'angolo superiore sinistro campeggia su due righe oblique la spiegazione «J'efface | l'ennuyeux».

Quest'arte del levare si esercita sulla VII novella dell'ottava deca, quella in cui Semne si vendica del suo stupratore. Vicino alle ultime battute, dopo aver biffato altre limitate porzioni di testo («ingratissimo, et», «che degnamente ucciso si giace»), Stendhal ne traccia il bilancio conclusivo (fig. 8): «ici l'auteur | est plat | et emphatique. | – | Fait vrai | probab^t | arrangé | par l'auteur» (c. 141v). Lungo il margine esterno dell'indice delle rubriche lo stesso giudizio sulla stessa novella è ripartito tra due postille, «plat», e «tous ces faits | me semblent | vrais» (c. A3v)⁵³.

pp. 251-68: 267. Il libro come figlio dell'intelletto è una metafora topica diffusa da Platone a Manzoni: cfr. E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1995, pp. 150-54.

⁵² I. CALVINO, *La conoscenza della Via Lattea*, in *Stendhal e Milano*, cit., I, p. 11.

⁵³ Il testo della novella di Semne si legge nell'ed. Villari, III, pp. 1500-11; da una variante di stato relativa alla didascalia discussa a p. 2007 risulta che una precedente versione prevedeva il suicidio della protagonista.

Platitudo e *vérité* sono i criteri chiamati in causa, il primo negativo, il secondo positivo. Il criterio negativo sembra più facile da definire. «Plate» è prima di tutto l'odiata città natale di Grenoble, rileva Armand Hoog: da una posizione topografica Stendhal ricava un *vitium* stilistico deprecato per tutta la vita⁵⁴. Basterebbe invece ripercorrere le pagine precedenti per accertarsi che il criterio positivo, la verità, ha uno spettro semantico assai più ampio. L'aspirazione alla verità accomuna gli *anecdotes*, gli episodi veri di cui sono intessute le novelle dei vari Giraldi e Bandello, alle *historiettes*, i racconti sanguinari da cui derivano le *Cronache italiane*. Al criterio di verità si attiene chi racconta le cose come sono percepite o intese da un punto di vista soggettivo. Scrive Stendhal nell'introduzione a *Vittoria Accoramboni* che l'autore del manoscritto mai giudica un fatto, mai vi prepara il lettore, si preoccupa solo di narrare secondo verità, «raconter avec vérité». In base alla stessa logica, a c. 140r, sotto la frase «questo Ribaldo non si rimanga senza la dicevole pena», Stendhal sottolinea «dicevole» e commenta che «l'auteur parle | et non le personnage» (fig. 9). Sembra quasi che l'eclissi del narratore sia finalizzata ad accrescere l'effetto di reale.

Per quanto soggettiva, dunque virtualmente finta, l'invenzione romanzesca non è falsa, nel senso che nasce dalla rielaborazione di un nucleo di realtà. V'è una lettera del 4 maggio 1834 in cui Stendhal raccomanda alla destinataria di pensare

⁵⁴ A. HOOG, *Vie de Stendhal. 1. Stendhal avant Stendhal: 1783-1821*, Paris, Garnier, 1983, p. 46. L'aggettivo *plat* risulta ulteriormente definito nell'ambito di dittologie sinonimiche. Giraldi nella novella di Semne sarebbe «plat et emphatique»: secondo la prima postilla all'esemplare André era *enfatico* il secolo in cui viveva Stendhal. Nell'illeggibile e nel banale («illisible et plat») egli temeva di cadere qualora avesse rielaborato in senso virtuoso la seconda parte della *Badessa di Castro* (lettera del 16 marzo 1839, in STENDHAL, *Correspondance générale*, VI, p. 171).

sempre all'esperienza reale quando descrive un uomo, una donna, un luogo. A dire il vero «Stendhal sa benissimo che la verità ricreata nell'opera d'arte è qualitativamente diversa rispetto a quella del mondo empirico: è una verità dello *stile*, l'unica che possa sprigionare quell'«effetto elettrico» a cui sostiene di avere mirato in ogni sua opera»⁵⁵. Forse per questo è giudicata «impossibile» (c. 141r) la cattura del violentatore di Semne per mano dei parenti di lei, perché la scena non è sorretta da adeguati mezzi retorici e stilistici, come l'*adtestatio rei visae et audita* di cui abbiamo parlato qualche pagina fa.

Stendhal deve invece aver ritrovato quella «verità dello stile» nella già citata seconda novella della sesta deca, incentrata sull'atto di reciproca liberalità tra Fabrizio Colonna e Alfonso II d'Este. Dopo aver scritto, sul margine esterno, «histoire | de Jules II.», annota più in basso «vraie finesse | et | vrai stile», con una graffa marginale in rispondenza alla postilla (c. 77r). La verità non è extratestuale, non richiede un rinvio al di fuori della scrittura. Qui il termine *verità* è un marcatore estetico d'immediatezza e potere mimetico, almeno stando al successivo commento bilingue relativo alla scena decisiva, quella in cui il duca Alfonso salva Colonna in balia dei soldati francesi durante la battaglia di Ravenna (c. 77v). «Peinture | frappante | de vérité | evidenza | della pittura», annota Stendhal, a conferma della «preminenza del codice pittorico» di cui parla Barthes. Un ultimo apprezzamento si legge alla carta successiva, la 78r, «very well».

⁵⁵ F. BERTONI, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, p. 176, anche per il rinvio alla lettera del 4 maggio '34. Come scrisse B. CROCE, *Stendhal*, «La Critica», XVII (1919), pp. 329-38, a p. 330: «Che lo Stendhal sparsamente, e anche, se così piace, in larga misura, noti fatti reali e osservi aspetti veri, non vuol dir nulla, perché quei fatti e quegli aspetti sono fusi in un complesso, che non è critico ma fantastico». Ulteriore bibliografia alla nota 24.

All'interesse di Stendhal per la storia del papato si ricollegano altre due postille, collocate all'inizio e alla fine dell'esemplare del Fondo Stendhaliano Bucci. Accanto alla *Professione di fede*, ossia all'iniziale dichiarazione programmatica di adesione ai precetti dell'autorità ecclesiastica, Stendhal riassume: «le Pape avant | l'église» (c. [2]r). Giraldi infatti aveva scritto di aver voluto rendere onore prima all'autorità del Pontefice, poi alla dignità della Chiesa. La seconda postilla è un promemoria bibliografico vergato sul *recto* della carta di guardia posteriore:

M Ranque | allemand de Berlin | parfaite veracité des faits | Les
Pa[pes] leur cour | et leur pouvoir | pendant les 16 et 17.^e Siècles
| Les Philippe II et III | meilleur encore, dit le Frank (fig. 10).

Stendhal trascrive il cognome dello storico tedesco Leopold Von Ranke (1795-1886), professore all'Università di Berlino, al quale fa seguire i titoli abbreviati di due sue opere tradotte in francese. La prima è l'*Histoire de la Papauté, pendant les seizième et dix-septième Siècles*; la seconda è *L'Espagne sous Charles-Quint, Philippe II et Philippe III*. Stendhal possedeva i quattro tomi dell'*Histoire de la Papauté* (Fondo Stendhaliano Bucci 0631-0634), ma non risulta abbia mai citato Ranke⁵⁶.

L'allusione alla «parfaite véracité des faits» alla terza riga della postilla non sembra molto diversa da un'*idée reçue* su un autore celebre, la cui frase *bloss zeigen wie es eigentlich gewesen a-*

⁵⁶ Sul significato della Professione di fede degli *Hecatommithi*, vedi la nota dell'ed. Villari, I, p. 3. L'ed. posseduta da Stendhal è l'*Histoire de la Papauté, pendant les seizième et dix-septième Siècles, par M. L. RANKE, Professeur à l'Université de Berlin*, tomi I-IV, Paris, Debécourt, 1838. Sulla figura di Ranke si rimanda almeno a *Leopold von Ranke and the Shaping of the Historical Discipline*, edited by G. G. IGGERS and J. M. POWELL, Syracuse, Syracuse University Press, 1990.

vrebbe fatto scuola, tanto da assurgere a paradigma di quella che Benedetto Croce definiva «storiografia senza problema storico». L'*Histoire de la Papauté* di Ranke si apre con una prefazione dedicata alla *Indication des sources consultées par l'auteur*. Da essa risulta che del tutto veri sono i fatti che lo storico rinviene nelle fonti primarie con cui entra direttamente in contatto a sèguito di ricerche d'archivio mirate. È questo un nodo della riflessione stendhaliana sui rapporti fra storiografia e letteratura. Già sappiamo che più volte Stendhal raccomanda di risalire ai documenti originali, di «remonter à la source de la vérité historique»; ma sappiamo altresì che dal suo punto di vista non è possibile rinunciare alla soggettività dell'interprete, limitandosi a far parlare le fonti a colpi di citazioni. In margine a un paragrafo di Ranke Stendhal non ripeterebbe mai la postilla apposta alla novella di Semne, ossia che si tratta di un «fatto vero probabilmente adattato dall'autore». La novella di Semne è un aneddoto, un aneddoto del genere di quelli raccontati dalle *Promenades*, appunto «vraies, ou du moins l'auteur les croit telles»⁵⁷.

Sul margine del *recto* del foglio di guardia posteriore, dove ha scritto a penna la postilla su Ranke, Stendhal ha incollato una carta disegnata anch'essa a penna. La scena che vi è ritratta l'ha colpito a tal punto che ha cercato di metterla a fuoco dandone ben cinque versioni a puro contorno, quattro sul *recto*, una sul

⁵⁷ STENDHAL, *Voyages*, p. 598. «Remonter à la source de la vérité historique» è una frase di Stendhal apparsa sul *New Monthly Magazine* del 1° marzo 1824 (cit. da DIAZ, *Stendhal*, pp. 3-4). A parere di C. GINZBURG, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006 (in part. pp. 170 e 307-08), Stendhal, in sintonia con i grandi romanzieri dell'Ottocento, avrebbe lanciato agli storici una sfida sul terreno della conoscenza della realtà, affrontando campi d'indagine negletti (dalla microstoria alla storia della mentalità) con l'ausilio di più raffinati protocolli esplicativi (il discorso diretto libero nel caso del Grenoble: cfr. il saggio cit. alla nota 13).

verso della carta incollata. Una figura centrale femminile, adulta, dai lunghi capelli, regge un coltello nella mano destra, mentre con la sinistra trascina il corpo esanime di un bambino; un secondo bambino giace riverso al suolo in posizione supina e frontale.

Le quattro versioni sul *recto* riprodotte dalle fig. 11-12 differiscono per vari particolari: l'assenza del coltello o del secondo bambino; la lunghezza della veste della donna, fino ai piedi o fino alle ginocchia; lo sfondo messo in evidenza, una porta a sinistra e un letto a destra, nell'unica versione contornata su tre lati, quella in basso a sinistra nella fig. 12. «L'expression est tout l'art», scriveva Stendhal nell'*Histoire de la peinture*, sicché la tensione emotiva è affidata alla figura centrale, al suo volto contratto e incorniciato da capelli scarmigliati. Forse Stendhal prevedeva uno specifico montaggio delle quattro immagini, da leggersi in doppia sequenza. Dalla parte destra del *recto* la donna pare spostarsi al centro trascinandosi con sé un unico bambino. Uguale impressione si ricava a partire dalla versione incorniciata: l'occhio dell'osservatore fa muovere la donna verso sinistra, la fa uscire dalla cornice con lo stesso fardello.

Nella versione incorniciata il piede sinistro della donna poggia sul petto del bambino, la stessa postura adottata sul *verso* della carta finale (fig. 13-14). Rosa Ghigo Bezzola aveva già fatto conoscere questi disegni agli studiosi di Stendhal. Hélène de Jacquelot ricorda l'abitudine del Grenoblese di tratteggiare «le contrepoint visuel de ses lectures»; in questo caso i disegni «semblent illustrer un des récits du recueil»⁵⁸. Quale *récit*? Forse quello della novella di Orbecche? Giraldi è

⁵⁸ R. GHIGO BEZZOLA, *La postilla. Una forma autobiografica stendhaliana*, Milano, Biblioteca comunale, 1992, pp. 48-49; H. DE JACQUELOT, *Les livres annotés de Stendhal*, in *Stendhal à Cosmopolis*, pp. 353-54.

identificato come autore della tragedia omonima sin dai primi volumi (la *Storia pittorica* di Lanzi, la *Vie et pontificat de Léon X* di Roscoe)⁵⁹ compulsati da Stendhal alle prese con la stesura dell'*Histoire de la peinture*. Se si parte dall'assunto che la figura femminile sia la protagonista della seconda novella della seconda deca, quasi tutti i particolari si riordinano in unità. Le cinque versioni fissano per successive approssimazioni un momento preciso della scena finale della novella, quello in cui Orbecche «ridusse insieme ambidue i figliuoli», avvicinò i cadaveri dei figli assassinati dal padre di lei Sulmone, ostile sin dal principio all'unione con Oronte⁶⁰. Sulla vicinanza fisica e

⁵⁹ Stando a DEL LITTO, *La vie intellectuelle*, p. 439, Stendhal sfoglia la traduzione francese della *Vita di Leone X* di William Roscoe il 4 dicembre 1811. Una nota del quarto tomo recita: «celui dont il s'agit au renvoi de cette note est bien connu pour être, sous le nom de Jean-Baptiste Giraldi Cinthio, l'auteur des *Hecatommithi*, ou des *Cent Nouvelles* à la manière de Bocace» (*Vie et pontificat de Léon X*, par WILLIAM ROSCOE, Paris, Le Normant, IV, 1808, p. 218, nota 1). La precisazione che Jean-Baptiste è l'autore degli *Hecatommithi* è necessaria, ma forse non sufficiente. Se non ho visto male Roscoe nel suo libro parla di Giraldi riferendosi sempre allo zio Lilio Gregorio: un lettore poco esperto (come probabilmente era Stendhal allora) poteva pensare che Lilio Gregorio avesse scritto l'*Orbecche*, citata da Roscoe nel vol. III, p. 261, nota 2.

⁶⁰ Come nella novella decameroniana di Tancredi e Ghismonda, il motore della trama è la differenza di classe fra il proletario Oronte e la principessa Orbecche: questo particolare non poteva non colpire la fantasia di Stendhal, da sempre affascinato dagli amori per donne maggiori d'età o in più elevata posizione sociale (Julien e Mme de Rénal, Lucien e Mme de Chasteller, Fabrizio e la Sanseverina). Anche il motivo delle decapitazioni è rilevante. Nella novella di Semne Stendhal sottolinea la frase «gli levò la testa dal busto» (c. 141^r); inoltre, più o meno quando segna sugli *Hecatommithi* la data «8.^{bre} 1832.», verga la seguente postilla, «1 donc l'action de M.^{lle} de la Mole | n'est pas hors de nature: | baiser la tête de son amant | décapité. 28 8.^b 32», sulla p. 161 de *I Diparti* di Girolamo Parabosco, Milano, Giovanni Silvestri, 1814 (Fondo Stendhaliano Bucci 0327).

spirituale ai suoi familiari Orbecche insiste nella versione tragica, ignota a Stendhal salvo prova contraria:

Ben prego, se non è pietà dal mondo
Sbandita in tutto, ch'una grazia almeno
Mi sia concessa in questo estremo punto:
Che così come l'anime congiunte
Saran ne l'altra vita... [...]
Così insieme
In un medesimo luoco sian riposti
I corpi nostri in questa vita ch'ora,
Il petto trafigendomi, abbandono⁶¹.

Secondo la rubrica della novella la donna è «vinta da estremo dolore»: Stendhal ha cercato di rendere questa tempesta emotiva mediante la smorfia atroce del volto. Con lo scioglimento della storia è congruente il fondale dell'unica versione incorniciata. La porta potrebbe essere «la soglia della camera reale», dove Oronte viene immobilizzato da due tirapiedi del suocero, la porta che Sulmone stesso chiude a chiave come se volesse discorrere in segreto con la figlia, in realtà per mostrarle «l'orribile spettacolo», lo scempio dei figli e del marito, preludio alla mattanza finale. La didascalia implicita affidata alle donne di corte della tragedia, «Vedila là con un

⁶¹ GIOVAN BATTISTA GIRALDI, *Orbecche*, in *Teatro del Cinquecento*, I, *La tragedia*, a cura di R. CREMANTE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, vv. 3010-14 e 3027-29. Per un primo inquadramento e per l'ampia bibliografia sull'*Orbecche* si rinvia inoltre a C. CASTORINA, *Giovan Battista Giraldi Cinthio, «Orbecche». Censimento: tragedie cinque-seicentesche*, «Studi giralidiani. Letteratura e teatro», III (2017), pp. 235-62; e, per ulteriori aggiornamenti, a I. ROMERA PINTOR, *Bibliografia giraldiana "vingt ans après"*, Madrid, Fundación Updea, 2018 (la bibliografia giraldiana è in costante aggiornamento nella pagina *web* della rivista «Studi giralidiani. Letteratura e teatro»).

coltello in mano», sposta l'attenzione sull'arma con cui nella novella Orbecche taglia la testa a Sulmone e si toglie la vita⁶².

Creare è fecondare un testo precedente, come Shakespeare con Giral di. Qui il frutto della fecondazione è un'immagine, una sorta di speciale riscrittura che, seppur condotta con mezzi diversi rispetto a quelli verbali, presuppone comunque quell'affinità fra suono della parola e timbro del colore sperimentata da Stendhal lettore di Giral di Cinthio sin dai tempi del racconto su Leonardo tradotto nell'*Histoire de la peinture*⁶³.

⁶² GIRALDI, *Orbecche*, v. 3016. Cfr. V. LOCHERT, *L'écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Librairie Droz, 2009, p. 551.

⁶³ L'ideale prosecuzione della presente ricerca (Balzac lettore di Giral di grazie alla mediazione di Stendhal) è stata in parte già scritta da V. BONANNI nella sua tesi di dottorato edita col titolo *Archeologie letterarie: Balzac, Bandello e la tradizione della novella*, Padova, Unipress, 2005.

Le roman latin est toujours préféré
 le roman en italien de 1300 à folios 1750. Et
 vient, avec de Baudelle, de Gualdi Centio
 donner l'histoire de leur. En ajoutant les autres
 à Marotini ou au sud de l'Italie.

Fig. 1. Appunto autografo di Stendhal contenuto in *Vita di Urbano VIII* [...], Bibliothèque Nationale de France. Département des manuscrits, Italien 169, c. A.

Fonte: gallica.bnf.fr / BnF

au curieux. F
 Le récit est ici, avec de Baudelle
 et de Gualdi Centio ^{de P. Colini} sont ceux pour la
 lecture de Marot, de Marotini, pour
 la suite pour entre Siennois, ^{de P. Colini} Botta
 et entre de Marotini pour les autres en
 par un King]
 donner aussi des profanes
 par de l'Italie de l'an 1300 à 1750.

Fig. 2. Appunto autografo di Stendhal contenuto in *Vita di Urbano VIII* [...], Bibliothèque Nationale de France. Département des manuscrits, Italien 169, c. F.

Fonte: gallica.bnf.fr / BnF



Fig. 3. GIRALDI, *Hecatommithi*, ed. Venezia, Fabio e Agostino Zoppini, 1580, dorso; esemplare conservato a Milano, Biblioteca Comunale Centrale Sormani, Fondo Stendhaliano Bucci 0611.

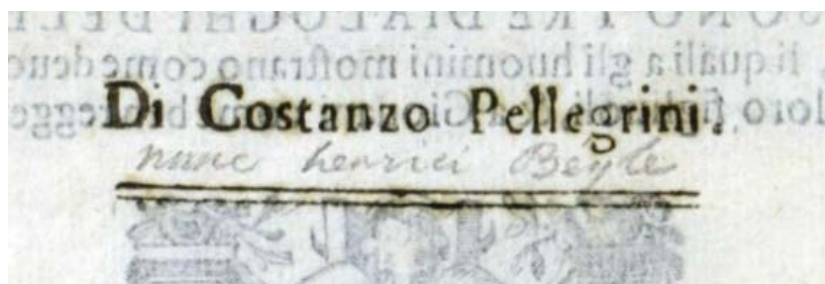


Fig. 4. GIRALDI, *Hecatommithi*, ed. 1580, Fondo Stendhaliano Bucci 0611, verso del frontespizio: nota autografa di Stendhal.



Fig. 5. GIRALDI, *Hecatommithi*, ed. 1580, Fondo Stendhaliano Bucci 0611, Tavola della seconda parte, cc. A[2]v-A3r: postille autografe di Stendhal.

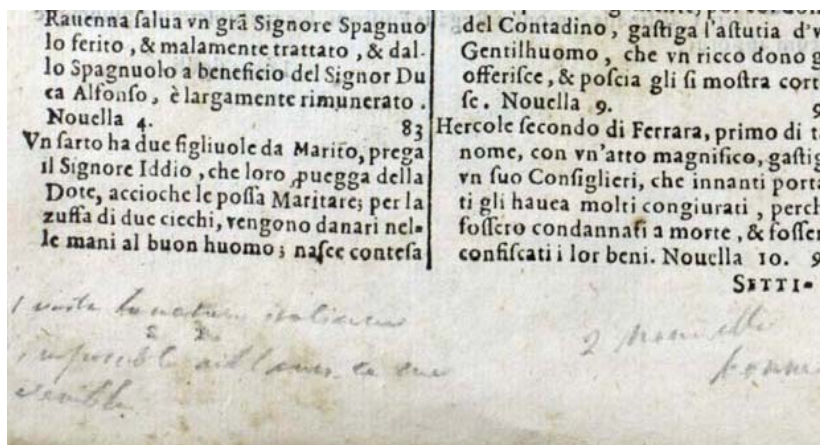


Fig. 6. GIRALDI, *Hecatommithi*, ed. 1580, Fondo Stendhaliano Bucci 0611, Tavola della seconda parte, c. A[2]v: particolare con le postille (vd. fig. 5).

«VEDILA LÀ CON UN COLTELLO IN MANO». GIRALDI CINTHIO E STENDHAL



Fig. 7. GIRALDI, *Hecatommithi*, ed. 1580, Fondo Stendhaliano Bucci 0611, cc. [138]v-139r: cancellature a lapis e postille di Stendhal.

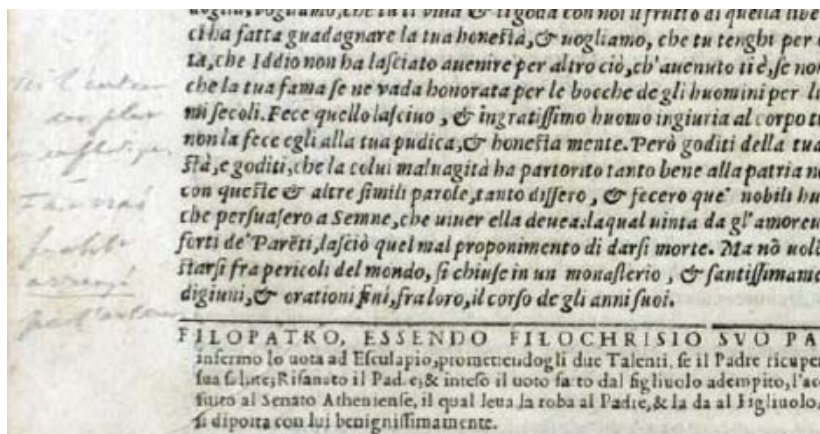


Fig. 8. GIRALDI, *Hecatommithi*, ed. 1580, Fondo Stendhaliano Bucci 0611, c. 141r: postilla autografa di Stendhal.

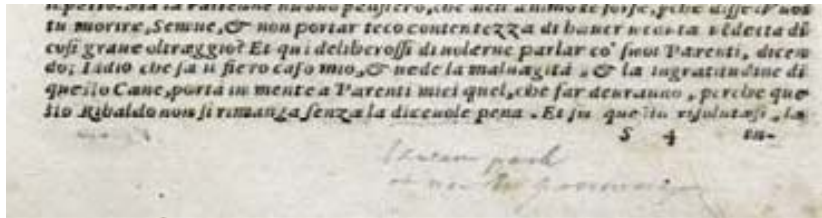


Fig. 9. GIRALDI, *Hecatommiti*, ed. 1580, Fondo Stendhaliano Bucci 0611, c. 140r: postilla autografa di Stendhal.

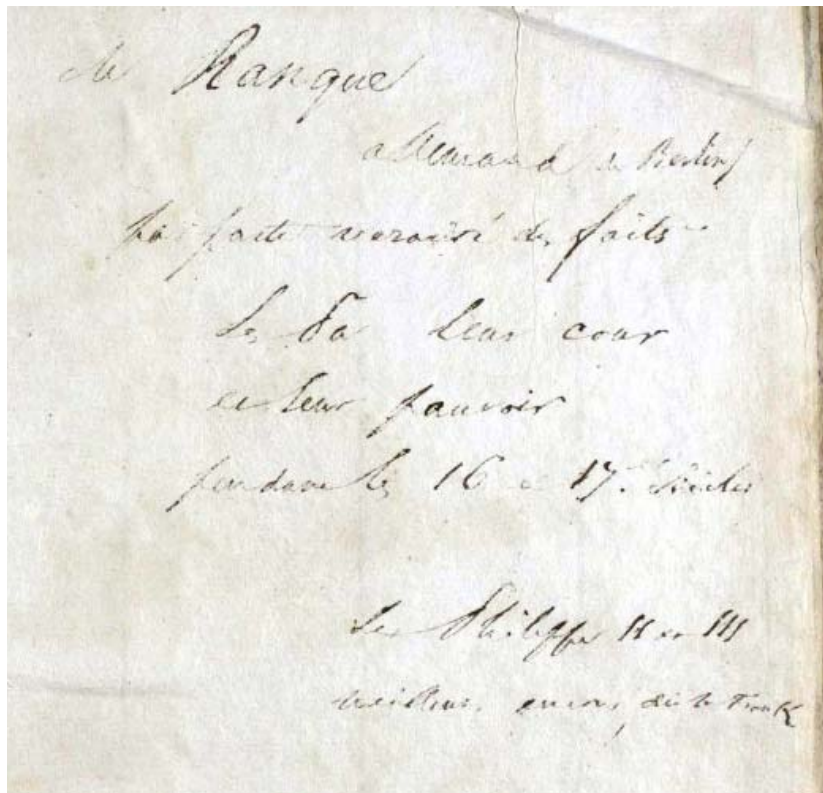


Fig. 10. GIRALDI, *Hecatommiti*, ed. 1580, Fondo Stendhaliano Bucci 0611: *recto* della carta di guardia posteriore con nota autografa di Stendhal.

«VEDILA LÀ CON UN COLTELLO IN MANO». GIRALDI CINTHIO E STENDHAL



Fig. 11. GIRALDI, *Hecatommithi*, ed. 1580, Fondo Stendhaliano Bucci 0611: *recto* della carta aggiunta posta tra l'ultima carta del volume e il *recto* del foglio di guardia posteriore: disegno a penna di Stendhal.



Fig. 12. Disegno della figura 11 ingrandito e ruotato di 90 gradi.



Fig. 13. GIRALDI, *Hecatommithi*, ed. 1580, Fondo Stendhaliano Bucci 0611, verso della carta aggiunta posta tra l'ultima carta del volume e il recto del foglio di guardia posteriore: disegno a penna di Stendhal (a destra: nota sul foglio di guardia: cfr. fig. 10).

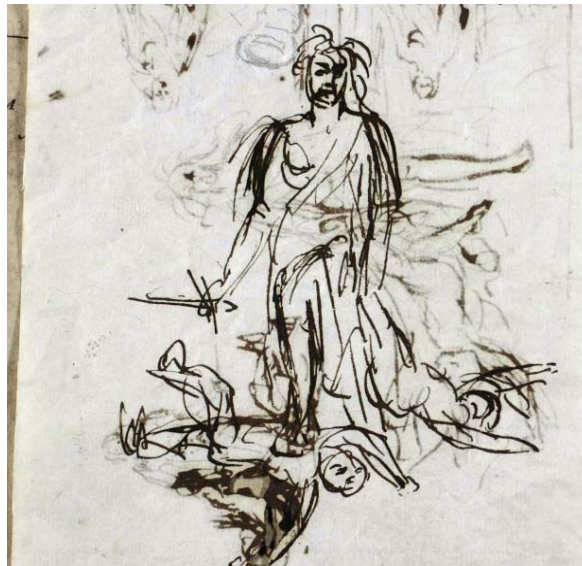


Fig. 14. Particolare del disegno della fig. 13.

Abstract

«*Vedila là con un coltello in mano*». *Giraldi Cinthio e Stendhal*.

Scopo del presente articolo è mettere a fuoco un episodio finora sconosciuto della fortuna europea di Giraldi Cinthio, ossia la ricezione dei *Discorsi intorno al comporre* e degli *Hecatommithi* da parte di Stendhal. A tal fine l'articolo compie una ricognizione nella biblioteca del Grenoble, sia in quella virtuale (i volumi consultati per la stesura dell'*Histoire de la peinture en Italie*), sia in quella reale (il Fondo Stendhaliano Bucci della Biblioteca Comunale Centrale Sormani di Milano). Nell'esemplare degli *Hecatommithi* (Venezia, Zoppini, 1580) del Fondo Stendhaliano Bucci (0611) è incollato un disegno che forse rappresenta una scena dell'*Orbecche*. Stendhal lettore di Giraldi riflette sui meccanismi dell'*inventio*, anche in rapporto ad altri novellieri italiani, come Matteo Bandello.

«*Vedila là con un coltello in mano*». *Giraldi Cinthio and Stendhal*.

This article aims to focus on a hitherto unknown episode about the European success of Giraldi Cinthio, namely Stendhal's reception of the *Discorsi intorno al comporre* and the *Hecatommithi*. To this end, the article carries out a research in the Grenoble library, both in the virtual one (the volumes consulted for the drafting of the *Histoire de la peinture en Italie*), and in the actual library (Fondo Stendhaliano Bucci of the Central Municipal Library Sormani of Milan). A drawing that perhaps represents an *Orbecche* scene is pasted into the copy of the *Hecatommithi* (Venice, Zoppini, 1580) in Fondo Stendhaliano Bucci (0611). While reading Giraldi, Stendhal reflects on the mechanisms of the *inventio*, also in relation to other Italian short story writers, such as Matteo Bandello.

GIASON DENORES
POETICA



Giason Denores vide i natali nella città di Nicosia, a Cipro, intorno al 1530. L'isola era possedimento della Repubblica di Venezia dal 1489, motivo per cui il giovane Denores, di famiglia nobile e più volte impegnata al servizio della Serenissima (uno zio, Giovanni, fu ambasciatore a Tripoli, e più tardi anche il cugino Alvise ebbe incarichi ufficiali), poté compiere i propri studi a Padova, sede dello Studio, abbandonando il ristretto ambiente culturale isolano (segnato dalla cronica indigenza di lettori: cfr. SKOUFARI 2011, pp. 131-39). La sua formazione, votata principalmente alla filosofia, durò fino al 1553, quando era nuovamente a Cipro: gli anni patavini furono determinanti nella sua vita intellettuale, dato che, in un momento capitale del Rinascimento, poté seguire i corsi di Trifon Gabriele e frequentare il salotto di Sperone Speroni. Il primo, chiamato dai coevi «novello Socrate» (MORRESI 2001, pp. 71-72), fu, a dispetto del poco che se ne sa oggi, una figura chiave nell'ambiente culturale veneto lungo la prima metà del XVI secolo, mentre il secondo fu una tra le più importanti personalità nella Repubblica delle Lettere sia sul fronte della scrittura, sia, soprattutto, su quello teorico.

Da simili maestri si irradia l'attività di Denores, tutta incentrata sulla retorica e sulla critica letteraria, motivo per cui TOFFANIN 1991-1992 (p. 148) ebbe modo di definirlo «uomo

di poco gusto, e di molta letteratura»¹. L'esordio a stampa risale al 1553, quando mandò in luce la sua opera di maggior fortuna, il commento all'*Ars poetica* di Orazio, l'*In epistolam Q. Horatii Flacci de arte poetica ex quotidianis Tryphonis Cabriellii sermonibus interpretatio* (Venezia, presso i figli di Aldo), titolo volto a indicare come nell'opera egli «presentasse la dottrina di Trifon Gabriele» (WEINBERG 1972, III, p. 491). L'opera, che offre un primo saggio di ibridazione tra il pensiero aristotelico e quello oraziano (HERRICK 1946, pp. 43-46, *passim*), ebbe nello stesso anno una seconda emissione (sempre a Venezia, per Andrea Arrivabene) e apparve nuovamente l'anno successivo a Parigi, in due emissioni (presso la vedova di Maurice de La Porte e la tipografia di Mathieu David). In essa Denores «rilegge la poetica oraziana alla luce della necessità di identificare il diletto, definito come fine dell'arte, con l'utile, cioè con quanto è organico e funzionale alla morale» (PATRIZI 1990, p. 770).

Sono i primi passi di una riflessione interamente dedicata ai valori morali e civili della letteratura, e tesa a incanalare entro quest'alveo i testi e le questioni: la *Brevis et distincta summa praeceptorum de arte dicendi ex tribus Ciceronis libris de oratore collecta* che si legge in coda al commento oraziano ne dà un perfetto esempio, proponendo un florilegio di citazioni ciceroniane al fine di rimarcare la necessaria coincidenza tra buon oratore e buon cittadino. La terza e ultima parte dell'opera è costituita dall'edizione della *Tryphonis Cabriellii de spherica ratione, ex Macrobio et Plinio, brevis et distincta tractatio*, ulteriore omaggio al suo maestro, del cui trattato Denores avrebbe procurato nel 1582 il volgarizzamento (stampato alla conclusione delle *Tavole del*

¹ Toffanin esprimeva tale lapidaria sentenza opponendo il genio creativo di Giovan Battista Guarini alla schematica erudizione di Denores. È un verdetto duro, che trova il suo contraltare nell'entusiastico tributo di SKOUFARI 2011, che annovera il cipriota tra coloro che «non mancarono di lasciare creazioni letterarie di grande valore» (p. 148).

mondo e della sphaera, Padova, Meietto; e presso il medesimo editore nel 1589).

All'edizione del commento oraziano seguì un lungo periodo di silenzio, interrotto solo nel 1571, anno in cui uscì il *Breve trattato del mondo e delle sue parti* (Venezia, Muschio). Nel frattempo l'autore si era trasferito in laguna, dopo che, per ordine del sultano turco Selim II, il generale e gran visir Lala Mustafa Paşa aveva iniziato le operazioni di assedio alle città di Nicosia e Famagosta: la prima capitolava nell'agosto del 1570, la seconda dopo un'eroica resistenza, nell'agosto del 1571; l'isola passava sotto il dominio ottomano, costringendo molte famiglie locali o di origine veneziana a trasferirsi nei territori della Serenissima. Alla fine del 1573 Denores era perciò a Padova, con l'incarico prestigioso e ben retribuito di lettore di retorica presso l'Accademia dei Rinascanti. A questo si aggiunse nel 1577 la cattedra di filosofia morale, nella quale successe, dopo che l'insegnamento era rimasto vacante per un decennio (cfr. LOHR 1979, p. 541), a un altro grande "spositore" di Aristotele, Francesco Robortello (FABRIS 1942).

In questo periodo, fino alla conclusione degli anni Settanta, la sua attività fu frenetica. Del 1573 è il *Discorso intorno alla distinctione, deffinitione et divisione della rhetorica*, stampato in coda al *Breve trattato dell'oratore* (Padova, Galignani, 1574), opera in cui viene rinsaldato, per mezzo di una sintesi tra la dottrina di Aristotele e l'arte oratoria di Cicerone, il rapporto tra la retorica e la pratica di governo. Tale questione verrà riproposta nella *Introdutione sopra i tre libri della Rhetorica di Aristotele*, stampata di séguito alla *Breve institutione dell'ottima repubblica* (Venezia, Meietti, 1578), testo che «si situa in una zona che già segna un distacco dalla prima tradizione dei commentari di Aristotele che da Francesco Robortello (1548) giungeva sino a Ludovico Castelvetro (1570), proponendo una chiave tutta tecnico-formale per la lettura del testo aristotelico» (PATRIZI 1990, p. 771), mentre del 1581 è il trattato-sintesi riepilogativa *In M. Tullii Ciceronis*

universam philosophiam de vita et moribus (Padova, Meietto), dove, in maniera più ampia dal punto di vista dei contenuti, ma con uno stesso approccio didascalico, si recupera la lezione morale di Cicerone. Ancora, nel 1578 vedono la luce l'*Oratione al serenissimo principe di Venezia Sebastian Veniero* e la già ricordata *Breve institutione dell'ottima republica*: la prima gli era valsa la cattedra di filosofia morale presso lo Studio patavino; la seconda è una summa aristotelica (definita nel frontespizio «quasi come una certa introduzione dell'ethica, politica et economica») in cui si enunciano i modi, i comportamenti e le pratiche (sia dei privati cittadini, sia delle istituzioni) necessarie per mantenere l'ordine repubblicano.

Nel decennio successivo, salutato dal già menzionato florilegio ciceroniano *In M. Tullii Ciceronis universam philosophiam*, si contano un altro massiccio volume sulla retorica, il cui terzo libro annovera l'analisi e il testo di ben nove orazioni greche, dieci latine (le une e le altre volgarizzate) e di quella dello stesso Denores al doge Venier (*Della rhetorica*, Venezia, Meietti, 1584; altra emissione: Venezia, Angelieri, 1584), e la prefazione – di taglio, come di consueto, precettistico e corredata dalle solite tavole analitiche – al corso sul primo libro dell'*Ethica Nicomachea* di Aristotele, la *De constitutione partium universae humanae et civilis philosophiae* (uscita nel 1584 a Padova sempre da Paolo Meietti, libraio-editore attivo anche a Venezia); ma soprattutto si apre quella densa stagione d'impegno sulla poetica per la quale Denores è ancora oggi ricordato, contrassegnata dal *Discorso* del 1586 e dalla *Poetica* del 1588.

Il *Discorso intorno a que' principii, cause et accrescimenti che la comedia e la tragedia, et il poema eroico ricevono dalla filosofia morale e civile, e da' governatori delle repubbliche* (il testo si legge in WEINBERG 1972) è stato spesso menzionato, in tempi recenti, per il contenuto polemico contro Guarini (tanto che lo si può definire l'opera di Denores oggi più nota), per quanto in realtà la

struttura e gli obiettivi dell'argomentazione siano palesemente altri e le punture al *Pastor fido* ricoprono un ruolo marginale, in appendice al trattato. Il *Discorso* è piuttosto un primo sforzo di sistemare in modo organico i concetti relativi alla poetica, focalizzando il discorso sulle teorie aristoteliche, in un approccio che fa corpo, oltre i limiti del calco, con la *Poetica* del 1588. La differenza sta nel fatto che in questo primo scritto la materia è distribuita in modo libero e irregolare, giusta l'ordine di un'ampia prefazione espositiva: l'analisi dei tre generi e delle loro caratteristiche è già condotta sulla base dei principi che si troveranno nel successivo trattato (tanto che intere frasi passano da un testo all'altro), ma senza una ripartizione interna parimenti scandita. Il punto di partenza del *Discorso* non è puramente retorico, bensì storico-retorico: l'autore constata la bontà dell'ordinamento repubblicano classico e, da lì, conduce una disamina delle forme letterarie e delle loro parti costitutive (favola, costume, discorso, sentenza)².

Di conseguenza a questo – ed è ciò che segna una seconda, essenziale differenza con la *Poetica* –, l'analisi rimonta di continuo (in un modo che talora può apparire non sempre perspicuo) a spiegazioni che eccedono la retorica. Le scelte, in sostanza, non si giustificano sulla base di un principio di perfezione estetico, ma guardando all'etica e alla morale: così, ad esempio, la peripezia è riconosciuta come strumento essenziale per conferire meraviglia all'opera perché rende la favola «complessa», ma anche perché è utile a

² Non manca, nel *Discorso*, un affondo su una questione assai dibattuta nel Cinquecento, cioè l'origine della poesia: Denores, senza sbilanciarsi, sceglie una via di mezzo tra la fazione che le attribuiva natali umili e quella secondo cui, invece, sarebbe stato il frutto, perfetto fin da subito, di una società urbana, asserendo che «poetry was born twice: the first time, in a spontaneous and crude manner, the second one, when it became an art» (ESTEVE 2010, p. 238).

comprender la provvidenza de Iddio e come gli uomini con consigli umani non sono possenti alle volte di schiffar le meritate pene. Se ben dunque la peripezia è congiunta con la meraviglia, non è però una tal meraviglia senza grande ammaestramento della vita civile (DENORES 1586, c. 19^v).

Partendo dall'etica, e riconducendovi poi l'argomentazione dopo gli affondi tecnici, l'autore assembla una poetica "ibrida", che vuole trovare giustificazioni più profonde rispetto ad Aristotele allacciandosi a un orizzonte di senso più vasto, ma che riesce spesso vacillante e apodittica: principio e fine coincidono – nel segno dello Stagirita, cittadino benemerito perché ha dato regola alle forme letterarie giovevoli alla vita repubblicana – sottraendo spessore alle dimostrazioni.

In conclusione al trattato (cc. 38^v ss.), Denores entra nel merito della tragicommedia e della pastorale, «mostruosi e disproporzionati componimenti» (ivi) che costituiscono, a suo dire, un'aberrazione, essendo un incrocio di contrari. Più che di timbro etico, la discriminante è tecnica: la tragicommedia è un mostro perché commedia e tragedia non si possono unire in un solo corpo testuale (poiché prevedono personaggi, sviluppi narrativi, costumi e stili contrapposti) e la pastorale, per la foggia dei personaggi che inscena, non è atta a ricevere né il comico, né il tragico (cc. 41^{r-v}). La negazione assoluta di ogni buon principio compositivo è, dunque, la tragicommedia pastorale, che assomma in sé i vizi di forma di entrambi i generi misti di cui si compone (per la prospettiva di Guarini, SELMI 2001, pp. 11-74, *passim*).

Per quanto, in conclusione, l'autore dichiara di non aver discusso «per offender altrui, né per istudio di contradir» (ivi, c. 42^r), la stroncatura della tragicommedia pastorale innescò uno scambio polemico con Guarini: al *Verrato*, che rispondeva, nel 1588 (Ferrara, Galdura), al *Discorso*, sarebbe seguita l'*Apologia contra l'auttor del Verato*, edita due anni più tardi (lo

stesso anno e presso lo stesso editore del *Panegirico in laude della Serenissima Repubblica di Venetia*, Padova, Meietti). Sarebbe stata la sua ultima battuta: morì, senza poter leggere la replica di Guarini (*Il Verato secondo*, Firenze, Giunti, 1593), nel 1590.

La *Poetica* di Giason Denores conta un'unica impressione, come, del resto, la quasi totalità delle opere del cipriota; venne pubblicata per i tipi di Paolo Meietti, specializzato in edizioni di filosofia, teologia e medicina (in prevalenza i testi scolastici richiesti a Padova: ROSSI FRANCIOSI 1978-1979, p. 121, n. 8):

1588, Padova, Paolo Meietto

In 4°

POETICA | DI IASON DENORES | *Nella qual per via di Definitione, et Divisione si tratta secondo l'opinion d'Arist. della Tragedia, | del Poema Heroico & della Comedia.* | ALL'ILLVSTRISSIMO | SIGNOR CONTE HIERONIMO | ABBATE MARTINENGO | CON PRIVILEGIO. | [fra due linee orizzontali: marca editoriale (entro una cornice figurata: due galli, di cui quello sulla destra becca chicchi di granoturco, provenienti dalla pianta centrale con le pannocchie; al di sotto, il motto: non comedetis | frvges mendacii)] | IN PADOVA, | *Appresso Paulo Meietto.* M.D.LXXXVIII.

[c. 156^v (Qq4^v), *colophon*: IN PADOVA, | Appresso Paulo Meietto. | (fra due linee orizzontali: marca editoriale, senza motto) | ANNO DOMINI | M.D.LXXXVIII. | *L'opera sono Fogli N. xxxx.*]

Descrizione fisica: cc. [6], 156; 4°

Segn.: †⁴ 2†² A-2Q⁴

Contiene: cc. †2^r-†4^r. [dedica] *All'illustrissimo sig. conte Hieronimo abate Martinengo, signor et patron sempre osservandissimo*; cc. ††1^r-††2^v. *Introduzione intorno al presente Trattato della Poetica*; cc. 1^r-156^r. *Della Poetica di Iason Denores.*

Esemplare consultato: Biblioteca del Seminario Vescovile di Padova, della Facoltà Teologica del Triveneto, dell'Istituto filosofico Aloisianum, segnatura 500.FORC.I.4.-23°

BIBL.: SARACENI FANTINI 1952, pp. 423, 465; ROSSI FRANCIOSI 1978-1979; ASCARELLI-MENATO 1989, p. 419; MAGLIANI 1995-1996; CALLEGARI 1995-1996; ICCU, *Edit 16*, CNCE 16819

Non direttamente implicato nella tradizione testuale, ma lo stesso meritevole di menzione per un ragionamento sulla fortuna del testo, è il manoscritto 7 della Biblioteca provinciale di Foggia “La Magna Capitana”, che, alle cc. 1r-91r, trasmette una copia della *Poetica*, *descripta* dalla stampa. A redigerla fu nel 1693 un prelato foggiano, il di poi abate Giuseppe Donadoni, allora, e fino al 1697, studente presso il Collegio Macedonio di Napoli (come si evince dalla sottoscrizione «Abbas Joseph Donadoni in Collegio Macedonio Neapolis studens scripsit anno 1693»), appartenente alla Congregazione dei padri Somaschi; ad essa seguono le copie dell'*In Aristotelis Logicam Introductio* (cc. 96r-128v), e della *Meteorologia sive Pars Quarta Philosophiae Naturalis* (cc. 130r-190v, che reca la sottoscrizione «Neapoli die 28 mensis octobris '97 sub disciplina admodum Reverendi D. D. Petri de Turris omni virtute praediti»).

BIBL.: *Manus OnLine*, CNMD\0000105589

I concetti relativi alla poetica, diversamente dalle trattazioni omnnicomprehensive (come, a livello europeo, i *Poetices libri septem* di Giulio Cesare Scaligero del 1561, e, in Italia, *L'arte poetica* di Minturno, del 1563), sono raggruppati da Denores in tre aree dedicate ai tre generi principali della tragedia, del poema eroico e della commedia, giusta l'*auctoritas* della *Poetica* aristotelica. All'interno di queste aree, la materia è distribuita in base a uno schema fisso (favola, costume, discorso, sentenza), in concisi paragrafi conclusi da schemi sinottici. Anche se ri-

dondanti ai fini della trattazione (la sinteticità dell'esposizione non richiederebbe ulteriori riduzioni), questi ultimi, disposti su colonne parallele, rappresentano l'aspetto che più ha colpito i lettori, nel Seicento come oggi: il manoscritto di Foggia testimonia di un utilizzo scolastico incentivato dalla concisione e dalla presenza delle tavole riassuntive, che sono divenute oggetto di studio anche in moderne ricostruzioni sulla mnemotecnica (BOLZONI 1995, pp. 36-39).

In ragione della stitichezza dell'argomentazione, i contenuti sono invece stati per lo più ignorati dalla critica o recuperati nei contesti pulviscolari di analisi a tappeto o su problemi vari (WEINBERG 1961 e, sul fronte della questione epica, SBERLATI 2001 *ad locum*)³. A ciò si aggiunge il sostanziale tradizionalismo nell'interpretazione e, in parte, nell'applicazione dei concetti aristotelici, riproposti come da *vulgata* (speroniana), senza entrare nell'agone dei temi più spinosi sollevati dalla lettura di Aristotele, ed evitando, salvo un paio di casi, di ricondurre i concetti agli esempi che offriva la letteratura contemporanea: l'«impazienza di passare dall'analisi alla pratica», giustamente ravvisata da BOLZONI 1995 (p. 37), andrà dunque riferita alla forte *verve* didascalica – orientata verso una letteratura ancora da farsi –, anziché a un originale rapporto tra la teoria e i testi del passato, dato che l'esemplificazione è identica a quella di Aristotele, poggiata su Sofocle e su Omero. Con tutto questo, il trattato presenta alcune particolarità che appare interessante prendere in esame.

Il pilastro dell'opera – che è anche ciò che offre margine di manovra a chi cercasse di sondarne la fortuna – è la sussun-

³ Giova ricordare, a margine di questo affondo sull'epica, il quadro di VICKERS 1983, che, per quanto contraddistinto da un approccio vetusto, ricorda in un paio di occasioni l'apporto di Denores: in particolare, a p. 510, parlando delle sfumature dell'idea rinascimentale di poesia educatrice, e alle pp. 515, 521, quando si sofferma sulle definizioni dell'eroe epico.

zione della poetica all'etica civile. In apertura, la definizione aristotelica standard viene arricchita di una venatura che connota l'intera esposizione:

È dunque la poetica [...] arte imitatrice di qualche azione umana, meravigliosa, compita e convenevolmente grande, o narrando o rappresentando con parlar in verso, per purgar diletstando qualche affetto, o per introdurre virtù negli animi degli auditori e de' spettatori, a beneficio commune di alcuna ben ordinata republica (cc. 2v-3r, corsivo aggiunto)⁴.

La puntualizzazione, traccia di un'impostazione veicolata dalla filosofia (di stampo platonico) più che dalla filologia, pone fin dal principio un concetto che si dirama verso e infine abbraccia tutti gli argomenti passati in rassegna dall'autore: la tragedia, definita in maniera identica ad Aristotele (*Poetica* 6 1449b, 24-28: ARISTOTELE 1998), deve sì «purgare gli spettatori», ma al fine di «fargli aborrire la vita de' tiranni e de' più potenti» (7v), mentre l'*epos*, «introducendo virtù» (58v) nel lettore, deve «accenderlo all'amor e al desiderio d'imitar le imprese magnanime e gloriose de' gran personaggi e de' buoni e legittimi principi» così da «farlo contentar di vivere sotto il loro stato ed aborrire la signoria de' tiranni» (57v); la commedia infine serve a purgare l'animo «da quelle passioni e discontenze che turbano la [...] quiete e tranquillità», ma, per la precisione (senza che il nesso tra i due concetti sia ulteriormente chiarito: l'aveva d'altronde già preso in esame nel *Discorso*), «a conservazion di quella tal ben regolata republica popolare nella quale si troveranno [*scil.* gli spettatori]» (117v).

⁴ Per le citazioni dalla *princeps* si adotta un principio di trascrizione moderato, emendando i refusi, trasformando la -u- in -v-, e il nesso -tj- in -tj-, eliminando le *b* etimologiche e pseudo etimologiche, e ammodernando la punteggiatura e le maiuscole.

Spostando i concetti della poetica sul piano etico-civile, Denores proseguiva la linea di condotta formulata già nel *Discorso*, con l'impiego, ora, dello scudo aristotelico a riparare i colpi dei possibili contestatori. Di là dai contenuti prodotti – non certo ignoti alla tradizione –, è il processo stesso a essere veramente significativo: dal tentativo «schiettamente platonico» del *Discorso* di far corrispondere «ad ogni forma politica o governativa [...] una particolare forma poetica» (WEINBERG 1972, III, p. 517), si passa ora all'individuazione delle norme retoriche di costruzione di quei generi riconosciuti come idonei al consolidamento delle virtù civili. Ciò è possibile solo attraverso una palese torsione della *Poetica* dello Stagirita, e grazie al riconoscimento di fondatezza (del tutto autoindotto) delle teorie elaborate nel *Discorso*, trattato che in questo modo risulta, come afferma l'autore più volte, una sorta di prolegomeno alla *Poetica*, ma che è, forse, anche qualcosa di più, visto che espone i medesimi concetti secondo un ordine differente, collocandoli in un orizzonte di senso maggiormente definito.

Letta con questa chiave, l'opera acquista un significato che, viceversa, non si riscontra nelle parti tecniche. La favola tragica deve possedere inizio, mezzo e fine, è perfetta quando presenta coincidenza tra peripezia e agnizione – di cui si danno cinque tipi –, consta di due parti di quantità, il «ligamento» e la «soluzione» (pp. 42^v-43^r; vale a dire *désis* e *lysis*: *Poetica*, 18, 1455b, 24-31: ARISTOTELE 1998). Anche gli esempi sono desunti da Aristotele, eccezion fatta per un rimprovero mosso all'*Edipo* di Giovanni Andrea dell'Anguillara, reo di aver «attacati fuor di proposito ed oltre ogni convenevolezza e necessità alla favola [...] di Sofocle episodii non necessari» (cc. 18^v-19^r), e per la lode di un passo del *Decameron* (X 10, 30: BOCCACCIO 1992), dove il comportamento del servo dà un perfetto esempio della «bontà» che devono avere i personaggi (c. 24^r).

È la prima di una lunga serie di menzioni dell'opera boccacciana che fungono da appoggio all'argomentazione sia nel

corpo del testo (in modo particolarmente insistito nella parte sulla commedia, dove il *Decameron* è il classico moderno da cui proporre casi di perfezione, meritevole di una dignità quasi pari alle commedie di Terenzio), sia in coda a ognuna delle tre parti, in una sorta di appendice in cui una novella è esaminata sulla base delle leggi enunciate e offerta come ottimo esempio di favola (qualcosa di simile era già stato anticipato nel *Discorso*: cfr. DENORES 1586, cc. 28^v-30^r). L'argomento per una perfetta tragedia si trova in *Decameron*, IV 9 (la novella di Guiglielmo Rossiglione e Guiglielmo Guardastagno; cc. 48^v-56^v), mentre, invece, per la commedia si potrà assumere la vicenda di Agnesa (*Decameron*, V 5, come detto alle cc. 144^v-56^r; sono interessanti, oltre a Boccaccio, gli *excerpta* dal *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, a cc. 125^v-26^r *passim*, che dimostrano come la presenza della tradizione moderna sia molto solida e varia nella parte dedicata alla commedia).

Più tortuoso, invece, il caso di “epica decameroniana”, che, coerentemente con le prerogative esposte (del tutto contrarie alla prassi eroica del tempo, quasi a-storiche), suggella una sezione assai rigida, arroccata intorno a concetti troppo generali per trovare un corrispettivo o una qualche ratifica nella realtà cinquecentesca del genere epico. L'esempio addotto è *Decameron*, II 8, la novella di Gualtieri d'Anguerra, un episodio eroico dal punto di vista della morale⁵, ma radicalmente romanzesco sotto il profilo della struttura (che è basata sull'erranza) e della

⁵ Una perfezione che, qualche secolo dopo, porterà il critico olandese André Jolles a farne l'esempio di testo-limite tra i generi della fiaba e della novella, tramite una lettura che, benché basata su ragioni diverse, avvalorava la scelta di Denores: «La realtà è ingenuamente immorale. E viceversa: là dove la realtà eccezionalmente risponde a tale bisogno [di giustizia] e ci dà l'impressione di essere morale, abbiamo la sensazione di varcare i confini del meraviglioso, e diciamo fra noi: “è quasi una fiaba”» (in CONTARINI 2013, p. 146; il testo di Jolles è *Het sprookje en de moraal*, del 1924).

diegesi (la storia, anziché essere una, si moltiplica: alla vicenda d'esilio del conte si aggiungono a spina di pesce quelle dei due figli). La nota conclusiva potrebbe essere una stiletta contro Tasso: Denores si duole di non avere avuto sotto mano per tempo il *Fido amante* di Curzio Gonzaga, edito in realtà ben sei anni prima, nel 1582, da cui avrebbe potuto trarre materia per i propri esempi (116r-v). La menzione – qualora non indicasse un'effettiva cronologia alta della stesura⁶ – sarebbe significati-

⁶ Una cronologia secondo cui la stesura sarebbe stata compiuta prima del 1582, ma che è impossibile da verificare, stando ai riferimenti interni al testo: la *Poetica* potrebbe essere stata stesa prima del 1582, o, anche, del 1581, ipotesi che spiegherebbe l'oblio della *Liberata*. Tuttavia ho accordato preferenza all'ipotesi di una menzione del *Fido amante* come semplice frecciata polemica, incoraggiato in ciò dalle teorie anti-tassiane sull'unità d'azione e dalla data di stampa del testo: sia che il passo menzionante il poema del Gonzaga costituisca una traccia di una primigenia redazione del trattato, oppure (com'è forse più verisimile) un modo d'introdurre tale opera nell'argomentazione impiegando il *topos* della «disavventura» nel reperimento del volume, mi pare che in tutti i casi la data di pubblicazione della *Poetica* faccia testo, soprattutto appena trascorsa l'assai accesa e tutt'altro che sopita polemica sulla *Liberata*. E se per l'autore era stato possibile due anni prima siglare il *Discorso* con la riprovazione del genere tragicomico-pastorale, provocando la reazione di Guarini, non altrettanto possibile sarebbe stato attaccare frontalmente un'*auctoritas* moderna – per quanto al centro delle polemiche letterarie contemporanee – quale il Tasso, il cui *Goffredo* è infatti menzionato subito dopo il *Fido amante* nella chiusa dell'*Introduzione* (cc. ††1r-††2v), a c. ††2r: «Ma presto ne' poemi che di breve usciranno in luce, parte di novo, parte più emendati che prima, si potranno vedere tutte queste osservationi diligentissimamente eseguite, et nel *Fido Amante* dell'Illustrissimo Gonzaga, et nel *Goffredo* del Signor Tasso». Naturalmente si può supporre con legittima verisimiglianza che quest'*Introduzione* sia stata scritta al momento della pubblicazione del trattato, giustapponendola a un testo già composto, ma in tutti i casi, anche rovesciando la derivazione della *Poetica* dal *Discorso* (immaginando cioè un testo-zibaldone sedimentatosi nel tempo, dal quale sarebbe stato prima tratto per sintesi il *Discorso*, poi per analisi la *Poetica*), in mancanza di elementi documentari probanti fa fede l'anno d'edizione.

va se guardata nel contesto della discussione sull'epica di fine Cinquecento, perché non isolata in quella linea di opposizione a Tasso alla quale, per ragioni di scuola (tra i revisori 'romani' del poema fu proprio Speroni, portatore di una posizione non semplice da conciliare con la *Liberata*), anche Denores doveva aderire: così il *Fido amante* sovrasta la *Liberata* nella *Poetica* di Francesco Patrizi, aspramente avversa a Tasso (cfr. PATRIZI 1586: cc. 162-63 e 166-67), e, un cinquantennio più tardi, nel trattato dell'*Epopèia* di Giulio Cesare Grandi (GRANDI 1637: cc. 43, 68), al punto che, per quanto non memorabile, lo si può vedere come uno dei principali rappresentanti di una sorta di anti-canone cinque-seicentesco del genere epico. Ricordarlo significa indicare una linea di preferenza (soprattutto se a ciò si aggiunge l'oblio della *Liberata*), una misura che anche Denores adotta, esasperando la ricerca classicistica del maestro Speroni anche a costo di contraddirsi, minando la logica del proprio discorso: al principio della parte seconda, infatti, aveva affermato che «la moltitudine delle azioni rende il poema confuso, e non lascia tempo a comprenderle tutte in un tratto», precisando poi che «di tal sorte si potrebbe dir che fosse l'*Achilleide* di Stazio e le *Trasformazioni* di Ovidio e molti de' romanzi de' nostri tempi», tra cui proprio il *Fido amante* (c. 58r; dov'è peraltro l'unico accenno esplicito, benché vago, alla tradizione narrativa moderna; nel *Discorso* invece aveva ragionato apertamente e per due volte sul *Furioso*).

L'ostilità nei confronti di Tasso non emerge mai in maniera diretta, ma si intravede in almeno altri due punti della trattazione. In prima battuta, velatamente, nella parte sulla *elocutio*, laddove si accorda preferenza per i «versi sciolti endecasillabi» (79r) in luogo dell'ottava, che è metro con uno schema rimico (le rime sono più adatte alla lirica: 79v-80r), una predilezione che, di fatto, esclude dal canone la *Liberata* e riabilita un poema classicheggiante come l'*Italia liberata da' Goti* di Gian Gior-

gio Trissino. In secondo luogo, e in maniera ben più *tranchant*, quando si afferma che la favola epica «deve essere [...] una, di una persona sola. Né s'intende essere una e di una persona sola *se è una di molti sotto un capo*, e se molte azioni siano di un uomo solo» (62v, corsivo aggiunto), in assoluta coerenza con l'idea speroniana di azione epica come «una azione di un uomo solo» (già affermata *supra*, a p. 12v), ma in aperta opposizione con la fondamentale architettura tassiana dell'unità mista «di molti in uno» con la quale è costruita e difesa la *Liberata* (TASSO 1995, lettera XII, 41, p. 111). Il poema, per Denores, può essere molteplice solo sotto il profilo dell'erudizione: al modo degli antichi, esso deve contenere tutta la conoscenza possibile, come un'enciclopedia in forma di racconto (87v-88r).

L'accademica trattazione dell'arte poetica, tramite un grigio impiego dell'*auctoritas* aristotelica, manifesta così una risoluta presa di posizione, a tutto favore dei modelli classici rispetto a quelli moderni (anche la pastorale, storico obiettivo polemico di Denores, è liquidata con poco: non possiede «compimento e grandezza», dunque non può essere oggetto di trattazione, pp. 3r-4r). Stabilito, come in Speroni, che il poema epico deve trattare di «persona illustre in tutto buona, per introdurre negli animi degli auditori virtù e grandezza d'animo», narrando «qualche azione di buon esempio, degna da essere imitata da gli altri uomini illustri» (67v), anche tra gli antichi si stabilisce un'assiologia: Omero è superiore a Virgilio⁷, la cui *Eneide* consta di due azioni (ed è perciò doppia), compiute, per giunta, con l'ausilio di molti personaggi oltre l'eroe eponimo (63r-v).

⁷ WHITE 1993, pp. 103-04, discorrendo della ricezione dell'epica virgiliana nel Cinque e Seicento e dei tentativi di lettura dell'*Eneide* come allegoria politica, tende a dimenticare questa distinzione, che è però essenziale e più volte dimostrata nel *Discorso* e nella *Poetica*: ciò non toglie che i ragguagli offerti sul contesto e sul ruolo di Denores siano esatti e molto interessanti (vd. in particolare, sul ruolo del cipriota nell'elaborazione del *Traité du poème épique* del 1675 di René Le Bossu, la nota 10 a p. 299).

L'*Iliade* è qualcosa di più di un esempio: è un testo perfetto, che racchiude tutte le qualità del suo genere, come per la tragedia l'*Edipo tiranno*. Omero e Sofocle sono citati in maniera continuativa, come gli autori dei testi superiori in assoluto, archetipici delle rispettive tradizioni. Diverso invece il discorso sulla commedia, genere in cui non si trova additato un testo-guida, ma un autore-guida, Terenzio, menzionato ora per un testo, ora per un altro, ma talora anche redarguito per alcune imperfezioni (la favola dell'*Andria* è doppia, dunque viziata da imperfezione, quella dell'*Autontimoroumenos*, invece, è unitaria: cfr. cc. 118r e 122v-23r).

Sulla questione della lingua le posizioni dell'autore sono, al contrario, più morbide, aperte a concessioni per certi versi inaspettate al modernismo. Trattando del «discorso», o *elocutio*, sono nette le predilezioni per uno stile ricco e per un vocabolario ampio, che accetta i forestierismi: sia la tragedia, sia l'*epos* devono ambire a una dizione «magnifica e non umile», forgiata su parole «proprie e traslate, e tolte da altre lingue ed allongate ed accorciate e tramutate» (32v). Anche in questo caso la nudità della *Poetica* non nasconde del tutto l'assunzione di una posizione linguistica da parte dell'autore, che sembra schierarsi contro il purismo cruscante anticipando la polemica che, di lì a poco, si scatenerà tra i fiorentini e Paolo Beni su toni assai più crudi (DELL'AQUILA 1970; DIFFLEY 1988).

È questo peraltro l'unico punto in cui Denores si discosta dalla lezione di Speroni, la cui eco si avverte nitidamente nelle pagine della *Poetica*, ma il cui magistero non si dovrà intendere come assoluto (cfr. SBERLATI 2001, p. 178 e il ben più caustico TOFFANIN 1991-1992, che a p. 143 lo definisce «pappagallo dello Speroni»). Se Denores, ligio alla dottrina dell'illustre predecessore, accoglie il fondamentale principio di superiorità degli antichi sui moderni e molte delle lenti con cui leggere l'*ars poetica* (sull'epica, come detto, il cipriota non aggiunge e-

lementi di novità), sulla ‘questione della lingua’ dimostra un guizzo di autonomia, così come in un secondo passaggio della *Poetica*, che esibisce addirittura una citazione da un avversario del maestro: Giovan Battista Giraldi. La cosa è tanto più notevole se si considera che Giraldi usava l’immagine poi recuperata nella *Poetica* in riferimento a una qualità del *Furioso* (GIRALDI 1996, p. 227), poema pesantemente avversato da Spéroni, e proprio nel corso di una polemica con il ferrarese (cfr., almeno, FOURNEL 1991 e SBERLATI 2001, pp. 173-78, e, per altri possibili serbatoi testuali da cui anche Denores potrebbe avere attinto, le indicazioni bibliografiche di ASCOLI 1987, p. 14, nota 31):

Né ci dia maraviglia che la peripezia e l’agnizione nella tragedia facciano nascer il terrore e la misericordia e nella comedia facciano nascer il riso, perciò che la peripezia e l’agnizione sono simili al camaleonte, che posto sopra uno ed un altro panno muta colore, onde in azion tragica e dolorosa fanno nascer il terrore e la misericordia, ed in azion piacevole e ridicolosa fanno nascer il diletto ed il riso, imperoché di niuna cosa si ride più, che di quella che è contraria alla nostra aspettazione, il che è effetto della peripezia e della agnizione (cc. 126r-27v).

L’immagine del camaleonte si pone nel mezzo del reticolo di ipotesti, molto diversi tra loro, che soggiacciono alla *Poetica*, rappresentandone quasi l’emblema (in termini rinascimentali). È insomma la *mise en abyme* di un metodo di concepire l’arte (e di scrivere sull’arte) già di maniera.

Alla luce della successiva storia degli studi, l’istantanea con cui Giorgio Patrizi inquadra la fortuna delle opere di Denores necessita di una messa a fuoco: se è vero che gli scritti del cipriota «godettero, all’epoca, di buona notorietà» (PATRIZI 1990, p. 769), lo è altrettanto il fatto che tale fama si debba circoscrivere a precisi contesti. Guardata da molteplici angoli

lazioni – ammettendo nella diagnosi il punto di vista dei generi, oltre che la cronologia e i luoghi della ricezione –, la diffusione delle idee propuginate da Denores acquista dimensioni ridotte, presentandosi come contributo al consolidarsi di una precisa temperie, piuttosto che come una innovativa proposta d'interpretazione della *Poetica* di Aristotele in grado di dar vita a una nuova tendenza⁸.

Dal punto di vista della formazione accademica in senso repubblicano, il magistero dei suoi insegnamenti si percepisce in modo cristallino in tutta l'opera del genovese, di formazione patavina, Ansaldo Cebà (cfr. BALDASSARRI 1983, p. 229 e CORRADINI 2001, pp. IX-XI), completamente imperniata su un'interpretazione civica della scrittura: tutti i generi (tragedia, *epos* e lirica) sono, per Cebà, lo strumento al servizio di una morale politica che si manifesta, nei confronti delle strutture di governo, come vibrante tensione anti-tirannica (VAZZOLER 1976, CORRADINI 1994, ARTICO 2016). L'idea rimonta al *Discorso* ed era riproposta nella *Poetica* nei termini della necessità, per l'epica, di educare il buon principe tramite favole costruite sull'unità di personaggio, e, per la tragedia, di produrre un peculiare tipo di catarsi 'politica': sullo stesso orizzonte di senso si muove la pedissequa opera tragica di Cebà e il poema epico *Furio Camillo*.

Il concetto, prelevato dalla lezione di Speroni, rappresenterà il *fil rouge* di un altro importante trattato prodotto presso lo

⁸ Anche se è vero (come si è avuto modo di vedere alla n. 7) che la particolare tipologia della lettura aristotelica di Denores ebbe un qualche rilievo per l'importante trattato sull'epica di René Le Bossu, manifesto di poetica monarchica elaborato sotto il regno di Luigi XIV. Le idee di WHITE 1993, n. 10, p. 299, appaiono però generiche, legate a un approccio probabilistico, piuttosto che a documentate prove filologiche: «Directly or indirectly, Denores appears to be the source of much else in Le Bossu besides the idea that epic teaches citizens to cherish the prevailing regime».

Studio di Padova, cioè la *Comparazione di Torquato Tasso con Omero e Virgilio* (1612) di Paolo Beni – preceduto, cinque anni prima, dalla *Comparazione di Omero, Virgilio e Tasso* –, volto a una disamina complessiva, non priva di sapidi affondi teorici, della tradizione epica (BENI 1612, su cui si vedano TOMASSINI 1994; VILLA 1995; DELL'AQUILA 2013). In quest'opera, certamente il frutto migliore dell'aristotelismo patavino dopo Speroni, i concetti della poetica, applicati direttamente sul campo, acquistano una diversa profondità rispetto alle fumose formulazioni teoriche dell'opera di Denores, ma sempre a partire da una modalità interpretativa che dà risalto agli aspetti etici e morali. La rassegna della tradizione condotta da Beni mette in risalto la superiorità degli autori moderni (Tasso, ma anche Ariosto) sugli antichi, sia sul piano della *dispositio*, sia su quello del costume, un campo nel quale si intrecciano spinte eterodosse rispetto al dettato aristotelico, che affondano le proprie radici nella dottrina di Denores. Qualcosa di simile si intuisce anche nei *Discorsi poetici* (1600) di Agostino Summo, altra opera di origine patavina, e, sul versante della prassi, nel «poema eroicivico» *Trivisano* di Guid'Ubaldo Benamati (BENAMATI 1630), che celebra l'amicizia eroica tra i nobili veneziani Nicolò Barbarigo e Marco Trevisan – un *affectus*, anziché un'azione: come nell'esempio decameroniano della *Poetica* – quale emblema della perfetta concordia aristocratica su cui si fonda l'ordine della Repubblica di Venezia (un interessante affondo sul *Trevisano* in SLAWINSKI 1998). Si tratta di altri due tasselli utili per definire un quadro che resta, tuttavia, ancora in larga parte sfocato.

La fortuna di Denores all'interno delle questioni dei generi, infatti, pare si debba intendere nei limiti della proposta morale – che bene attecchisce nell'ambiente della Serenissima –, giacché sul versante dell'*ars poetica* l'impatto delle sue idee non è altrettanto rilevante. In questa veste, il suo nome si trova citato anche oltralpe, tra le fitte lettere di Jean Chapelain (CHA-

PELAIN 1968, p. 756), il regista dell'enorme opera di importazione delle poetiche italiane in Francia; una menzione importante, ma che si sofferma su una specifica sezione dell'attività trattatistica del cipriota, la polemica sul *Pastor fido* di Guarini (HERRICK 1931, DALLA VALLE 1973, p. 56, BLOCKER 1999, RICCÒ 2004 *ad locum*, GUARINI 2008, pp. 122-32), e non considera – a tutto vantaggio delle ormai classiche “sposizioni” di Pazzi, di Maggi, di Lombardi e di Castelvetro – la proposta di interpretazione del sistema aristotelico avanzata nella *Poetica*. I ragguagli sul *Pastor fido* sono la sezione dell'opera che consente a Denores, ma per puro riflesso, «una rapida apparizione nei nostri manuali di storia letteraria» (BOLZONI 1995, p. 36), dovuta solo all'eccezionale fortuna della tragicommedia di Guarini: il cipriota ne fece il bersaglio dei suoi strali già nel *Discorso* rimarcando, nel consolidato contesto della lotta tra i fautori dell'imitazione icastica o viceversa fantastica, l'impossibilità di interpretare la favola mista in senso allegorico e dunque etico (OSSOLA 2014, pp. 102-110), in modo sensibilmente diverso rispetto alla *Poetica*, dove, invece, si sollevava un problema di pura conformità alle qualità esteriori della perfetta favola drammatica. Il *Discorso* piegava l'impalcatura teorica verso la dimensione a lei più consona nel panorama di fine Rinascimento, cioè quella della polemica letteraria, costituendo un esempio di quel *displacement* dei concetti aristotelici (caratteristico della prima modernità) dalla filologia e dall'erudizione, all'impiego di essi quali strumenti per osservare, giudicare e costruire il reale⁹.

⁹ È esemplare in tal senso il caso francese, dove non per altro (come si è visto) Denores viene letto e apprezzato, proprio per l'impronta morale e politica fornita ai contenuti aristotelici: sul contesto d'oltralpe, dove la tendenza ad appropriarsi di Aristotele per scopi politici si manifesta nel Seicento in modo eclatante (cfr. il quadro complessivo di LOCHERT-VUILLERMOZ-ZANIN 2018).

Riferimenti bibliografici

ARISTOTELE 1998 = ARISTOTELE, *Poetica*, traduzione e introduzione di G. Paduano, Bari, Laterza.

ARTICO 2016 = T. ARTICO, «Perch'ei tentò d'imporre il giogo a Sparta»: timori tirannici nell'«Alcippo spartano» e nel «Furio Camillo» di Ansaldo Cebà, in *Allegoria e teatro tra Cinque e Settecento: da principio compositivo a strumento esegetico*, a cura di E. SELMI ed E. ZUCCHI, Bologna, I libri di Emil, pp. 135-43.

ASCARELLI-MENATO 1989 = F. ASCARELLI - M. MENATO, *La tipografia del '500 in Italia*, Firenze, Olschki.

ASCOLI 1987 = A. R. ASCOLI, *Ariosto's Bitter Harmony. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press.

BALDASSARRI 1983 = G. BALDASSARRI, «Acutezza» e «ingegno»: teoria e pratica del gusto barocco, in *Storia della cultura veneta*, vol. 4. *Il Seicento*, a cura di G. ARNALDI e M. PASTORE STOCCHI, t. I, Vicenza, Neri Pozza, pp. 223-47.

BENAMATI 1630 = G. BENAMATI, *Il Trivisano*, Francoforte, Beyer.

BENI 1612 = P. BENI, *Comparazione di Torquato Tasso con Omero e Virgilio*, Padova, Martini.

BLOCKER 1999 = D. BLOCKER, *Jean Chapelain et les "lumières de Padoue"*. *L'héritage italien dans les débats français sur l'utilité du théâtre*, «Littératures classiques», XXXVII, pp. 97-116.

BOCCACCIO 1992 = G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. BRANCA, Torino, Einaudi.

BOLZONI 1995 = L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi.

CALLEGARI 1995-1996 = M. CALLEGARI, *Il mondo della stampa a Padova alla fine del Cinquecento*, «Miscellanea Marciana», X-XI, pp. 147-52.

CONTARINI 2013 = S. CONTARINI, «Forme artistiche»: Jolles e la teoria della novella, in *Boccaccio e i suoi lettori. Una lunga ricezione*, a cura di G. M. ANSELMINI, G. BAFFETTI, C. DELCORNO e S. NOBILI, Bologna, Il Mulino, pp. 129-48.

CORRADINI 1994 = M. CORRADINI, *Genova e il Barocco. Studi su Angelo Grillo, Ansaldo Cebà, Anton Giulio Brignole Sale*, Milano, Vita e Pensiero, pp. 3-34.

CORRADINI 2001 = M. CORRADINI, *Introduzione*, in A. CEBÀ, *Tragedie*, a cura di M. CORRADINI, Milano, Vita e Pensiero, pp. IX-LXVI.

DALLA VALLE 1973 = D. DALLA VALLE, *Pastorale barocca: forme e contenuti dal «Pastor Fido» al dramma pastorale francese*, Ravenna, Longo.

DELL'AQUILA 1970 = M. DELL'AQUILA, *La polemica anticruscante di Paolo Beni*, Bari, Adriatica.

DELL'AQUILA 2013 = G. DELL'AQUILA, *Il «severissimo censore»*. Paolo Beni tra antichi e moderni, New York, Forum Italicum.

DENORES 1586 = G. DENORES, *Discorso intorno a que' principii, cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia, et il poema eroico ricevono dalla filosofia morale & civile, & da' governatori delle Republiche*, Padova, Meietto (ma cito da WEINBERG 1972, III, pp. 373-419).

DIFFLEY 1988 = P. B. DIFFLEY, *Paolo Beni. A Biographical and Critical Study*, Oxford, Clarendon Press.

ESTEVE 2010 = C. ESTEVE, *Origins and Principles. The History of Poetry in Early Modern Literary Criticism*, in *The Making of the Humanities*, vol. I. *Early Modern Europe*, a cura di R. BOD, J. MAAT e T. WESTSTEIJN, Amsterdam, Amsterdam University Press, pp. 231-48.

FABRIS 1942 = G. FABRIS, *Professori e scolari greci all'Università di Padova*, «Archivio Veneto», XXX, pp. 121-65.

FOURNEL 1991 = J. L. FOURNEL, *Il «camaleonte» e il «cuoco». Sperone Speroni e la critica del romanzo*, «Schifanoia», XII, pp. 105-09.

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

GRANDI 1637 = G. C. GRANDI, *L'Epopeia*, Lecce, Michieli.

GUARINI 2008 = GIAMBATTISTA GUARINI, *Il compendio della poesia tragicomica*, texte présenté, traduit et annoté par L. GIAVARINI, Paris, Champion.

HERRICK 1931 = M. T. HERRICK, *A Supplement to Cooper and Gude- man's Bibliography of the Poetics of Aristotle*, «The American Journal of Philology», LII, 2, pp. 168-74.

HERRICK 1946 = M. T. HERRICK, *The Fusion of Horatian and Aristote- lian Literary Criticism. 1531-1555*, Urbana, The University of Illinois Press.

LOCHERT-VUILLERMOZ-ZANIN 2018 = *Le theatre au miroir des lan- gues. France, Italie, Espagne. XVI^e-XVII^e siècles*, sous la direction de V. LO- CHERT, M. VUILLERMOZ et E. ZANIN, Genève, Droz.

LOHR 1979 = C. H. LOHR, *Renaissance Latin Aristotle Commentaries: Au- thors N-Ph*, «Renaissance Quarterly», XXXII, 4, pp. 529-80 (*ad indicem*).

MAGLIANI 1995-1996 = M. MAGLIANI, *La tipografia padovana del XVI secolo: rassegna bibliografica e stato della ricerca*, «Miscellanea Marciana», X-XI, pp. 127-46.

MORRESI 2001 = M. MORRESI, *Trifon Gabriele, Danese Cataneo e il Mo- numento Bembo al Santo di Padova*, in *Alessandro Vittoria e l'arte veneta della ma- niera*. Atti del Convegno Internazionale di studi, Università di Udine, 26-27 ottobre 2000, a cura di L. FINOCCHI GHERSI, Udine, Forum, pp. 71-90.

OSSOLA 2014 = C. OSSOLA, *Autunno del Rinascimento. «Idea del tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, seconda edizione ampliata, prefazione di M. Praz, Firenze, Olschki.

PATRIZI 1586 = F. PATRIZI, *Della poetica di Francesco Patrici, La Deca Disputata [...] e vi è aggiunto il Trimerone*, Ferrara, Baldini.

PATRIZI 1990 = G. PATRIZI, *Denores (de Nores), Giason*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XXXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, pp. 768-73.

RICCÒ 2004 = L. RICCÒ, «Ben mille pastorali». *L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni.

ROSSI FRANCIOSI 1978-1979 = P. ROSSI FRANCIOSI 1978-1979, *I Meietti tipografi padovani tra Cinque e Seicento*, «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti», XCI, 3, pp. 119-27.

SARACENI FANTINI 1952 = B. SARACENI FANTINI, *Prime indagini sulla stampa padovana del cinquecento*, in *Miscellanea di scritti di bibliografia ed erudizione in memoria di Luigi Ferrari*, Firenze, Olschki, pp. 415-86.

SBERLATI 2001 = F. SBERLATI, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni.

SELMI 2001 = E. SELMI, «Classici e Moderni» nell'officina del «Pastor Fido», Alessandria, Edizioni dell'Orso.

SKOUFARI 2011 = E. SKOUFARI, *Cipro veneziana (1473-1571). Istituzioni e culture nel regno della Serenissima*, Roma, Viella.

SLAWINSKI 1998 = M. SLAWINSKI, *Tra periferia e centro. La carriera esemplare di Guidubaldo Benamati engubino*, in *Storici, filosofi e cultura umanistica a Gubbio tra Cinque e Seicento*. Atti del Convegno di studi (Gubbio, 6-8 aprile 1995), a cura di P. CASTELLI e G. PELLEGRINI, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, pp. 539-98.

TASSO 1995 = T. TASSO, *Lettere poetiche*, a cura di C. MOLINARI, Parma, Guanda.

TOMASSINI 1994 = S. TOMASSINI, *L'«heroico», ad esempio. Tasso e Beni*, Torino, Genesi.

SUMMO 1600 = A. SUMMO, *Discorsi poetici*, Padova, Bolzetta.

VAZZOLER 1976 = F. VAZZOLER, *La soluzione tragica del pessimismo politico nell'ultimo Cebà*, in *Dibattito politico e problemi di governo a Genova nella prima metà del Seicento*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 75-114.

VICKERS 1983 = B. VICKERS, *Epideictic and Epic in the Renaissance*, in «New Literary History», XIV, 3, numero monografico *Renaissance Literature and Contemporary Theory*, pp. 497-537.

VILLA 1995 = E. VILLA, *La «Comparatione» di Paolo Beni*, «Italianistica», XXIV (1995), pp. 649-58.

CENSIMENTO
POETICA ARISTOTELICA: EDIZIONI E COMMENTI DEL XVI SECOLO

WEINBERG 1961 = B. WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 2 vol.

WEINBERG 1972 = *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. WEINBERG, Bari, Laterza, 4 vol.

WHITE 1993 = P. WHITE, *Promised verse. Poets in the society of Augustan Rome*, Cambridge-Massachusetts-London, Harvard University Press.

Abstract

Giason Denores, Poetica.

Nel contesto del censimento delle edizioni e commenti cinquecenteschi della *Poetica* di Aristotele, si presenta la scheda relativa alla *Poetica* di Denores.

Giason Denores' Poetica.

As part of the critical cataloguing of 16th century Aristotele's *Poetica* editions and commentaries, we publish the entry of Denores' *Poetica*.

Articolo presentato in marzo 2020. Pubblicato *on line* in ottobre 2020
© 2020 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 VI, 2020
DOI: 10.6092 / 2421-4191 / 2020.6.249-272

RECENSIONI



MATTEO BANDELLO, *Novelle/Nowelles*, Tome IV (Deuxième partie, XXXIX-LIX, Troisième partie I-XXXIII), édition bilingue, sous la direction de A. C. FIORATO et A. GODARD, texte italien établi par D. Maestri, traduction de A. C. Fiorato, É. Boillet, A. et M. Godard, Paris, Les Belles Lettres, 2016, 561 pp.

Il volume qui recensito si inserisce in un ampio e ambizioso progetto editoriale consistente nel proporre al pubblico francofono l'intero *corpus* delle duecentoquattordici novelle di Matteo Bandello, un'iniziativa che assume notevole rilevanza nell'ambito della diffusione oltralpe della cultura letteraria dell'Italia del Rinascimento, «la première complète dans l'histoire de la réception en France des *Nouvelles* de Bandello» (vol. I, p. XXXVIII). Si tratta di un lavoro in corso di realizzazione che con questo quarto tomo si avvia a giungere al termine, prendendo forma in cinque volumi: il primo di questi è apparso nel 2008 (novelle I-XXVI prima parte, LXII+814 pp.), l'anno successivo ha visto la luce il secondo (XXVII-LIX prima parte, I-V seconda parte, 846 pp.), mentre il terzo tomo è stato pubblicato nel 2012 (VI-XXXVIII seconda parte, 966 pp.).

Recensire questo quarto volume della serie impone la necessità di risalire al primo, il cui impianto paratestuale rende edotti riguardo le scelte traduttive e i criteri editoriali adottati

ANDERSON MAGALHÃES, Recensione a MATTEO BANDELLO, *Novelle/Nowelles*, Tome IV (Deuxième partie, XXXIX-LIX, Troisième partie I-XXXIII), édition bilingue, sous la direction de A. C. FIORATO et A. GODARD, texte italien établi par D. Maestri, traduction de A. C. Fiorato, É. Boillet, A. et M. Godard, Paris, Les Belles Lettres, 2016, 561 pp., «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», VI (2020), pp. 273-275.

dai curatori per l'intera edizione critica, nonché in merito agli intenti programmatici di questo progetto. Tale apparato esplicativo è costituito dall'«Introduction» (pp. IX-XXXVI) di Adelin Charles Fiorato, compianto maestro e promotore dell'italianistica in Francia, nella quale egli presentava contenuti e caratteri della biografia e della produzione del Bandello. Le scelte operate in ordine alla trasposizione in lingua francese del macrotesto bandelliano sono opportunamente esplicitate nella sezione «Le texte et la traduction» (pp. XXXVII-XLIII), ove si precisa l'impiego per il testo italiano dell'edizione fornita da Delmo Maestri (*La prima, La seconda, La terza, La quarta parte de le Novelle*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 4 vol., 1992-1997). In tale contesto risulta apprezzabile la scelta di tradurre tutto quanto il testo bandelliano, rispettando la pluralità di stili e di registri linguistici dell'originale e il piacere della parola che nel Bandello sfociava in effetti retorici e ampollosità stilistiche (pp. XXXVIII-XXXIX): in tal modo l'approccio con questo monumento della narrativa italiana del Cinquecento appare completo e totalizzante tanto per i lettori esperti quanto per un pubblico più vasto. La raccolta bandelliana, come è noto, non presenta alcun criterio informatore condizionante la disposizione delle novelle rispetto al numero di volumi, pur essendo apparsa originariamente in quattro «parti», di cui le prime tre videro la luce a Parma nel 1554, mentre la quarta venne pubblicata postuma a Lione nel 1573; se l'edizione del Maestri riproponeva fedelmente la suddivisione della versione cinquecentesca, il progetto curato dal Fiorato, non stravolgendo in alcun modo l'integrità della *princeps*, ha optato per la proposizione di un numero più ridotto di novelle per ogni volume, comportando l'accrescimento del numero dei tomi, ma favorendo il risultato di snellire la mole di essi e agevolare la consultazione da parte del lettore odierno.

L'«Aperçu critique et bibliographique» (pp. XLV-LI) offre una rassegna della ricezione e della fortuna del novelliere del

RECENSIONI

Bandello nel corso dei secoli, fornendo riferimenti tanto agli autori che ad esso si ispirarono, quanto agli studi critici condotti soprattutto in Italia e in Francia, con particolare attenzione alla produzione del Novecento; degna di nota appare la conclusiva proposta di un breve inventario dei manoscritti, delle principali edizioni delle novelle e delle traduzioni francesi del Bandello (pp. XLIX-LI). L'apparato critico si chiude con la sezione «Repères chronologiques» (pp. LII-LXI), all'interno della quale le voci pertinenti a «Biographie et œuvres» sono poste a fronte di quelle di «Histoire et culture», procedendo in modo sinottico.

La pubblicazione presso la prestigiosa collana «Les belles Lettres» del *corpus* di novelle bandelliane mette il lettore francofono in condizione di apprezzare e di fruire di questo monumentale capolavoro della letteratura europea; con questo quarto tomo, composto di sessantaquattro novelle, si sono raggiunti i centocinquatanove testi totali; il quinto e ultimo volume della serie, che raccoglierà le restanti cinquantacinque novelle, risulta di prossima pubblicazione presso il medesimo editore e costituisce uno degli ultimi contributi che l'insigne maestro Adelin Charles Fiorato ha lasciato alla comunità scientifica degli studi sul Cinquecento italiano.

Anderson Magalhães

Recensione presentata in marzo 2020. Pubblicata *on line* in ottobre 2020
© 2020 dall'Autore; licenziatario Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Messina, Italia.
Questo articolo è ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0
Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Anno VI, 2020
DOI: 10.6092 / 2421-4191 / 2020.6.273-275

