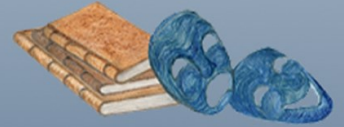




Studi giraldiani

Letteratura e teatro



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



Annuale

Anno VII

2021

Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne
(DICAM) Messina

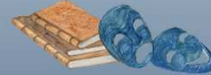


ISSN 2421-4191



Studi giraldiani

Letteratura e teatro



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

VII

2021

Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne
(DICAM) Messina



ISSN 2421-4191

DIREZIONE: Irene Romera Pintor, Susanna Villari

COMITATO SCIENTIFICO: Riccardo Bruscaagli (Firenze), José Luis Canet (Valencia), Renzo Cremante (Pavia), Gabriele Fattorini (Firenze), Giulio Ferroni (Roma), Giorgio Forni (Messina), Valentina Gallo (Padova), Rosanna Gorris Camos (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

Classe A per settori 10/ F1 e 10/ F3 dal 2017 (elenco ANVUR 11/10/2021).

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:

Tiziano Vecellio, *Venere e Adone*, 1554, Madrid, Museo Nacional del Prado.

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

ROSA NAVARRO DURÁN, <i>Alonso de Castillo Solórzano, lector de Giraldo Cinthio</i>	5
MARTA FUMI, <i>Luigi Groto lettore di Feo Belcari. Appunti sul dramma sacro «Lo Isac» (1586) e sui suoi rapporti con la «Rappresentazione di Abramo ed Isaac» (1449)</i>	33
UT PICTURA POESIS Responsabilità scientifica: Gabriele Fattorini	
GIANPAOLO CHILLÈ, <i>Una “poesia” di Tiziano nell’«Ercole» di Giraldo. Osservazioni storico-artistiche a margine di due ottave</i>	57
CENSIMENTI	
TRAGEDIE CINQUE-SEICENTESCHE Responsabilità scientifica: Valentina Gallo	
<i>Cesare de’ Cesari, Romilda</i> (Sandra Clerc)	109
<i>Cesare de’ Cesari, Scilla</i> (Sandra Clerc)	119
<i>Cesare de’ Cesari, Cleopatra</i> (Sandra Clerc)	131
<i>Antonio Benivieni il giovane, Massima</i> (Fabio Bertini)	143

POETICA ARISTOTELICA:

EDIZIONI E COMMENTI DEL XVI SECOLO

Responsabilità scientifica: Alessandra Tramontana

- Gian Giorgio Trissino, La Poetica I-IV (1529), V-VI (1562)* (Nicolò Magnani) 163

ANNUNCI / RECENSIONI

- Per il censimento delle tragedie. L'allestimento di una banca dati* (Claudia Castorina) 189

- Una nuova rivista sull'epica* (Davide Colombo) 193

- Primera parte de las Cien Novelas de Giraldo Cinthio* [traducción de la primera parte de *Gli Ecatommiti* de GIRALDI CINTHIO por LUIS GAITÁN DE VOZMEDIANO], ed. de M. ALDOMÀ GARCIA, Universo de Letras, 2019 (Rosa Navarro Durán) 197

- Poeti latini del Cinquecento di Giovanni Parenti*. Introduzione ed edizione a cura di M. DANZI, Pisa, Edizioni della Normale, 2020 (Susanna Villari) 201

ROSA NAVARRO DURÁN

ALONSO DE CASTILLO SOLÓRZANO,
LECTOR DE GIRALDI CINTHIO

En 1590 sale a la luz la traducción de Luis Gaitán de Vozmediano de la *Primera parte de las Cien Novelas de Giraldo Cinthio*, impresa en Toledo por Pedro Rodríguez y no tuvo ni continuación ni éxito porque no se reimprimiría; felizmente Mireia Aldomà García en 2019 la editó y puso al alcance de los lectores ese texto del que solo se conservan cuatro ejemplares: en la Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Universitaria de Barcelona, Biblioteca Menéndez Pelayo y Biblioteca Nacional de Francia¹. En 1578 se había impreso en Zaragoza, por Juan Soler, la primera parte del *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* de Giovan Francesco Straparola traducida por Francisco Truchado, vecino de Baeza, que se reimprimió en 1580 en Bilbao, y en 1583 en Granada según el colofón; la segunda parte se editaría en 1581 en Baeza y se reimprimiría en la misma ciudad en 1582; las dos partes juntas se editaron en 1598 en Madrid,

¹ M. ALDOMÀ GARCÍA, prólogo a la ed. de *Primera parte de las Cien Novelas de Giraldo Cinthio* [traducción de la primera parte de *Gli Ecatommiti* de GIRALDI CINTHIO por LUIS GAITÁN DE VOZMEDIANO], ed. de M. ALDOMÀ GARCÍA, [Barcelona], Universo de Letras, 2019, p. 13 (en lo sucesivo esta obra se citará como: *Primera parte de las Cien Novelas*).

por Luis Sánchez, en 1612 en dos volúmenes en Pamplona². Puede así advertirse, por tanto, el nulo éxito que tuvo Gaitán con su traducción – ¿demasiado tardía? –, que quizás llevó a cabo animado por la de Truchado, impresa doce años antes; y también el poco tiempo de esplendor de esta, que dejó de imprimirse a partir de 1612³. La novela española empezada ya a florecer en su sentido amplio: como novela breve o como extensa en sus varias formas, y la novedad de las novelas italianas había, pues, desaparecido aunque su influencia seguiría vigente⁴.

El más prolífico autor de novelas breves fue Alonso de Castillo Solórzano (1584-1648/49) y el influjo del *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* es muy patente en su obra, desde la estructura a la presencia de los enigmas en alguna de sus compilaciones de novelas – en *Tardes entretenidas*, 1625 –, o incluso con la reproducción del título original de Straparola, *Le Piacevoli notti*⁵, en sus *Noches de placer* (1631). Precisamente esa huella marcada de lectura es un puente que une sus novelas con las de un heterónimo suyo, María de Zayas, porque la novelista no existió como persona – como dice su voz: «me conocéis por lo escrito, mas no por la vista» –,

² L. COPPOLA, estudio introductorio a GIOVAN FRANCESCO STRAPAROLA, *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, trad. de F. TRUCHADO, Madrid, Sial Ediciones, 2016, p. 24.

³ COPPOLA, estudio introductorio a STRAPAROLA, pp. 35-44.

⁴ De la amplia bibliografía al respecto en la materia, véanse en concreto los siguientes volúmenes: *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, ed. de G. CARRASCÓN y C. SIMBOLOTTI, Torino, Accademia University Press, 2015; «Compuestas fábulas, artificiosas mentiras». *La novela corta del Siglo de Oro*, coord. de D. GONZÁLEZ RAMÍREZ y M. Á. GONZÁLEZ LUQUE, «eHumanista: Journal of Iberian Studies», XXXVIII (2018).

⁵ La primera parte, con cinco *notti*, se publicó en Venecia en 1550; y la segunda, con las ocho restantes, en 1553: COPPOLA, estudio introductorio a STRAPAROLA, p. 9.

fue solo un nombre de mujer con el que Castillo Solórzano se disfrazó y con el que iba a triunfar con sus *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), y repitió la exitosa máscara con la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto* (1647)⁶.

Las huellas de lectura de la *Primera parte de las Cien Novelas* de Giraldi Cinthio en las novelas de Castillo Solórzano son mucho menores y apenas visibles, pero permiten de nuevo unir las novelas publicadas con su nombre a las de María de Zayas. Lo que sucede es que en alguna de ellas se cruza el texto de otro lector de Giraldi Cinthio: Cervantes, y las aguas literarias se mezclan en esos casos.

Mi propósito es analizarlas, pero me limito a hacerlo solo a partir de la traducción de Luis Gaitán de Vozmediano, aunque no descarto que el análisis de los motivos y argumentos de la obra completa de Giraldi Cinthio⁷ en relación con los de Castillo Solórzano pueda aportar datos de una posible lectura del texto italiano por parte del escritor español.

1. La verdad de lo narrado

La introducción de la *Primera parte de las Cien Novelas* de Giraldi Cinthio está formada por la conversación de los nueve jóvenes caballeros presididos por Fabio, «grave y de maduro juicio», pero muy cercano a ellos, sobre un tema que propone Flaminio, el más joven de todos:

⁶ Remito a R. NAVARRO DURÁN, *María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2019, para evitar repetir los argumentos y las pruebas que me llevaron a tal identificación. Y también a la introducción de mi antología de MARÍA DE ZAYAS, *Novelas y engaños amorosos*, Madrid, Alianza editorial, 2021.

⁷ Al alcance de todos gracias a la rigurosa edición de S. VILLARI: GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, Roma, Salerno Editrice, 2012, 3 vol.

El sujeto en que hoy se ha de hablar quiero, Fabio, que sea de Amor y que nos deis a entender de qué modo puede hallarse en él quietud y sosiego.

Se llegará a la conclusión, como dice el enunciado de dicha introducción, «que entre los amores humanos, solo hay tranquilidad y sosiego en el de marido y mujer, lo cual no puede haber en los lascivos y deshonestos»⁸. Pero, tras argumentar un buen rato, Flavio corta la conversación diciendo que «será más a propósito y de mayor gusto traer algunos ejemplos que meterse ahora en nuevas cuestiones y argumentos», y después de subrayar el valor de los ejemplos para que los jóvenes vean la verdad, añade que «será bien que cada uno de nosotros a propósito de lo que se trata traiga, en lugar de razones, ejemplos de cosas acontecidas, pues de ellos se podrá colegir la verdad más fácilmente que de los silogismos y argumentos que de una y otra parte pueden hacerse», y a todos les parece muy bien:

Con esto, pues, quedó de común acuerdo ordenado que cada uno de los presentes contase acerca del mismo sujeto algún suceso que a él o a otro cualquiera hubiera acontecido⁹.

La materia novelesca va a estar hecha, por tanto, de «ejemplos de cosas acontecidas»¹⁰, y cada uno de los caballeros tienen que contar sobre el asunto propuesto «algún suceso que a él o a otro cualquiera hubiera acontecido».

⁸ *Primera parte de las Cien Novelas*, pp. 71-72.

⁹ *Ivi*, p. 93.

¹⁰ M. RUBIO ÁRQUEZ (en *Lucas Gaitán de Vozmediano, Giraldo Cinzio y los inicios de la «novella» en España*, «Lejana. Revista Crítica de narrativa breve», 7, 2014, pp. 1-12) subraya el cambio que hace Gaitán del nombre *novelle* de Giraldo Cinthio por el de «ejemplos» en las diez narraciones de esta parte introductoria, p. 3.

Precisamente lo que caracteriza a las novelas que forman la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto* de María de Zayas es la verdad de lo narrado porque fue una de las dos condiciones planteadas por Lisis para el «entretenido recreo»: «que los que refiriesen fuesen casos verdaderos y que tuviesen nombre de desengaños»¹¹. De ahí que el primero esté narrado por Zelima, es decir, por Isabel Fajardo, porque cuenta su propia vida: «Quiero [...] contaros mis desdichados sucesos, para que escarmentando en mí, no haya tantas perdidas y tan pocas escarmentadas». Y acabará su relato insistiendo en ello: «he desengañado con mi engaño a muchas»¹².

El segundo «desengaño» lo contará Lisarda, y subraya la verdad de lo narrado diciendo: «Este caso me refirió quien le vio por sus ojos, y que no ha muchos años que sucedió me afirmó por muy cierto. Y más os digo, que no se ha disimulado en él más que la patria y nombres porque aún viven algunas de las partes en él citadas»¹³. Y lo mismo certificarán las demás narradoras; así dice Laura del *Desengaño quinto, La inocencia castigada*:

Todo este caso es tan verdadero como la misma verdad, que ya digo me lo contó quien se halló presente [...]. Este suceso habrá que pasó veinte años, y vive hoy doña Inés, y muchos de los que le vieron y se hallaron en él¹⁴.

O doña Luisa, al contar el *Desengaño séptimo (Mal presagio casar lejos)*, precisa que un descendiente de los supervivientes fue pariente suyo:

¹¹ MARÍA DE ZAYAS, *Desengaños amorosos*, ed. de A. YLLERA, Madrid, Cátedra, 1983, p. 118 [2020: 2ª ed.].

¹² *Ivi*, pp. 125, 166.

¹³ *Ivi*, p. 195.

¹⁴ *Ivi*, p. 288.

Y esta hija, llegando a edad de tomar estado, por su hermosura, casó con un deudo muy cercano de doña Blanca, que fueron mis padres, a quien, juntamente con mis abuelos, oí contar esta lastimosa historia y verdadero desengaño que habéis oído, que os doy tan larga cuenta de ello, porque creáis su verdad, como la contaban los que la vieron con sus mismos ojos¹⁵.

En las *Novelas amorosas y ejemplares*, Zayas había ya utilizado el argumento de la verdad de lo narrado para darle más fuerza, pero sin insistir en ello desde el planteamiento inicial; así don Alonso da fin a *El prevenido engañado* diciendo del protagonista don Fadrique: «Y escribiendo a su primo don Juan a Madrid, le envió escrita su historia de la manera que aquí va»; y don Miguel acaba *Al fin se paga todo* diciendo: «Este suceso pasó en nuestros tiempos, del cual he tenido noticias de los mismos a quien sucedió»¹⁶.

También Castillo Solórzano¹⁷ se asienta a veces en la verdad de lo contado en sus novelas, así en *Sala de recreación*, en la recreación cuarta, doña Eufemia ocupa su asiento y cuenta *Escarmiento de atrevidos*, y al acabar el relato, dice:

Después de su muerte se supo la desdicha de don Enrique, aunque no se tuvo por verdad el suceso; pero quien a mí me le dijo lo supo de la boca de aquella religiosa que intervino en hacer sacar el cuerpo de aquel convento¹⁸.

¹⁵ *Ivi*, p. 365.

¹⁶ MARÍA DE ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de J. OLIVARES, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 340, 444.

¹⁷ Además de muchos otros autores como Gonzalo de Céspedes y Meneses, Juan de Piña, Antonio Liñán y Verdugo, por citar solamente a algunos.

¹⁸ ALONSO DE CASTILLO SOLÓRZANO, *Sala de recreación*, ed. de R. F. GLENN y F. G. VERY, Chapell Hill - Valencia, Estudios de Hispanófila - Castalia, 1977, p. 176.

O sobre la comedia *La fantasma de Valencia*, representada en la tercera de las *Fiestas del jardín* dice:

Todos aplaudieron así la comedia, como lo bien que se había representado y dio mucho gusto por ser suceso verdadero en Valencia, y de pocos ignorado, aunque había tiempo que sucedió en la noble casa de los Marrades¹⁹.

2. Los comentarios sobre lo narrado

Los diez ejemplos que sirven de introducción a las *Cien Novelas* de Giraldi Cinthio son comentados profusamente por los nueve caballeros que escuchan al narrador porque así queda pactado al comienzo:

Y que fuese lícito a Poncio decir contra ello lo que le pareciese y a los demás responderle, no argumentando sino con términos y palabras llanas de entretenimiento, como entre familiares y amigos suele hacerse.

Fabio cuenta el primer ejemplo que pone de manifiesto las asechanzas de las cortesanas, y Poncio replica con el segundo mostrando que «el buen ingenio del hombre puede muy bien eximirse de sus engaños y traiciones»²⁰. Cuando acaba su relato, Aulo lo comenta y critica al protagonista, Vico, alabado por Poncio, porque ha fingido y engañado; Fabio y Flaminio añaden sus comentarios, y Aulo les dará fin iniciando la narración del tercer ejemplo. Es la estructura que se irá repitiendo en esa parte introductoria de las novelas, en donde desaparecerán esos extensos comentarios «ejemplares» a la materia narrada; por ejemplo, Poncio en su enfrentamiento dialéctico con Aulo afirma: «Digo que es verdad manifiesta que el fingir

¹⁹ ALONSO DE CASTILLO SOLÓRZANO, *Fiestas del jardín*, Valencia, Silvestre Esparsa, 1634, p. 315.

²⁰ *Primera parte de las Cien Novelas*, pp. 93, 101.

y el engañar es de suyo malo, y como no sea en cosa importante y muy necesaria, ninguno debe usar de ello; pero cuando el tiempo y la necesidad lo piden, no es mal hecho, ni entonces lo condenaré yo por malo, antes lo aprobaré por bueno»²¹.

No deja de plasmarse la reacción del público ante el relato de las novelas que luego se narran, pero no da lugar a discusión, solo se constata la recepción de caballeros y damas; por ejemplo, al comienzo de la novela VI, se dice de lo contado en la anterior:

Varios movimientos causó Sempronio en los ánimos de los oyentes mientras contó las miserables desgracias de Sidonio y su libertad. Y algunos hubo entre ellos que jamás creyeran de sus desventuras que habían de tener fin tan dichoso. Pero las damas tuvieron gran piedad a Eugenia cuando vieron que era forzada a ir en compañía del marido y a despedirse de él al tiempo que le llevaba el capitán a la muerte; y quedaron después en extremo grado contentas, vista la benignidad y clemencia de tan nobilísimo Senado. Y finalmente ellos y ellas engrandecieron mucho el agradecimiento de Sidonio en acordarse de procurar el perdón al buen hombre que juntamente le dio libertad y vida²².

Castillo Solórzano alterna los dos procedimientos: el breve comentario sobre la «moralidad» de lo que se va a contar y la glosa final tras lo contado, que llega a desgajar precisamente con el título de «Escarmiento» o «Aprovechamiento». En *Tar-des entretenidas* (1625), comienza a decir Lucrecia antes de contar la novela IV, «El socorro en el peligro»:

No pretendo, discreto auditorio, ya que no iguale al grave y gustoso estilo con que hasta aquí se ha novelado, que a esta novela que he de deciros le falte la moralidad, para que ya que no deleite por

²¹ Ivi, p. 112.

²² Ivi, p. 208.

la poca sazón que yo la puedo dar, a lo menos se saque de ella algún aprovechamiento.

Hallarán en ella escarmientos los que con juicios temerarios faltos de discursos se ciegan a repentinos atrevimientos; los que dados a la rota vida de saltar no temen que tarde o temprano les previene el cielo el justo y debido castigo a sus insultos; los padres que contra el gusto de sus hijos les dan el estado del matrimonio²³.

Si acudimos a *Las Harpías en Madrid* (1631), encontramos el «Aprovechamiento de este discurso» tras el relato de la «Estafa primera», que comienza:

Porque no se arguya de los libros de entretenimiento que no tienen aprovechamiento para que se saque de ellos fruto, quiero de este discurso pasado decir lo que acerca de él se me ofrece.

En el dañoso consejo que ofreció la anciana a la viuda Teodora, nos amonesta cuánto debemos guardarnos de los que fueren de este género, conociendo el peligro que de ellos se puede seguir. En la resolución de Teodora para seguirle, avisa de que con más cordura se miren las que tienen en su fin conocido peligro, exponiendo dos mujeres mozas a él²⁴.

En 1628 Castillo Solórzano publica en Sevilla *Escarmientos de amor*, y un año más tarde en Valencia *Lisardo enamorado*; es la misma obra, pero le ha suprimido «las moralidades y aprovechamientos» que añade al final de cada libro de la historia de Lisardo; y precisamente en ello está presente de nuevo lo que comento. Comienza esa «moralidad» al libro primero:

En acudir Lisardo a socorrer a Gerarda en el peligro del río nos advierte cuán prontos debemos estar siempre para ayudar al menesteroso y necesitado aun sin conocerle, porque la virtud de la caridad es la que Dios premia con más gusto, y de que hay ejem-

²³ ALONSO DE CASTILLO SOLÓRZANO, *Tardes entretenidas*, ed. de P. CAMPANA, Barcelona, Montesinos, 1992, p. 191.

²⁴ ALONSO DE CASTILLO SOLÓRZANO, *Las Harpías en Madrid*, ed. de P. JAURALDE, Madrid, Castalia, 1985, pp. 98-99.

plares de la estimación que Dios hace de esta virtud están llenas las Divinas Letras.

En la curiosidad de querer ver Gerarda lo que había en el aposento de Lisardo, da escarmiento para que no la tengan las doncellas. Pues querer averiguar faltas ajenas y flaquezas de otros, fuera de ser de sí pecado, suele servir el mal ejemplo de dar ánimo para imitarlas²⁵.

Y la misma parte de ejemplaridad está en las novelas de María de Zayas; más contenida en la primera compilación, la de sus *Novelas amorosas y ejemplares*, en donde dice, por ejemplo, don Álvaro antes de contar su «maravilla»:

Es la miseria la más perniciosa costumbre que se puede hallar en un hombre, pues siendo miserable, luego es necio, enfadoso y cansado, y tan aborrecible a todos, sin que haya ninguno que no guste de atropellarle, y con razón. Esto se verá claramente en mi maravilla, la cual es de esta suerte²⁶.

Se extiende mucho más en los pareceres que caballeros y damas dan tras el relato de un «desengaño»; no hay más que ver qué dicen a propósito del *Desengaño tercero*, contado por Nise:

Y como vieron que ya había dado fin, empezaron las damas y caballeros a dar sus pareceres sobre el desengaño dicho, alegando si don Pedro fue fácil en creer lo que Angeliana le dijo contra el decoro de su esposa, pues debía conocer que, siendo su amiga y estando rabiosa del papel que había recibido, lo cierto es que no podía hablar bien de ella. Los caballeros le disculpaban, alegando que un marido no está obligado, si quiere ser honrado, a averiguar nada, pues cuando con los cuerdos quedase sin culpa, los ignorantes no le dis-

²⁵ ALONSO DE CASTILLO SOLÓRZANO, *Escarmientos de amor moralizados*, Sevilla, Manuel Sande, 1628, f. 25v.

²⁶ ZAYAS, *Novelas amorosas*, p. 251.

culparían, y cuando quisiera disimular por ser caso secreto lo que Angeliana le decía, le bastaba pensar que ella lo sabía²⁷.

Opiniones y moralidades unen la lectura de Giral di Cinthio a las obras de Castillo Solórzano y María de Zayas, detrás de la que él se esconde. El final del *Desengaño séptimo* se cierra «sin dar lugar a las damas que moralizasen sobre lo referido, pues veían que los caballeros, rendidas las armas de su opinión, se daban por rendidos a la suya [...]»²⁸. La moralización caracteriza, pues, la recepción de las historias contadas por los personajes del marco o, cuando no existe este, el novelista la destaca añadiéndola como colofón del relato.

3. La falsa prueba del adulterio

No solo es la verdad de lo contado y la moralidad que se extrae de los casos lo que desvela esa lectura de Castillo Solórzano de la obra de Giral di Cinthio²⁹, sino también alguna de las historias. Así sucede con el ejemplo IX de esa introducción a las novelas.

Poncio contará la historia de un rico caballero, Juan, del linaje de los Clementes, que se casa en Buda, la ciudad de Hungría, con una hermosa doncella turca de quien estaba enamorado; ella se bautiza con el nombre de Philareta y viven felices un tiempo. Micer Juan tiene que ir a Viena por nego-

²⁷ ZAYAS, *Desengaños*, p. 223.

²⁸ *Ivi*, p. 366.

²⁹ Para la relación Castillo Solórzano - Giral di véase en particular M. MULAS, *Huellas italianas en «Los amantes andaluces» de Alonso de Castillo Solórzano*, «Críticón», 136 (2019), pp. 23-41. Margherita Mulas había ya previamente tratado el tema en su tesis (leída en la Universidad de Córdoba en 2019): *Los amantes andaluces de Alonso de Castillo Solórzano. Estudio y edición crítica* (recientemente publicada en este mismo año 2021 en la editorial Sial / Prosa Barroca: *Los amantes andaluces de Alonso de Castillo Solórzano, edición crítica de Margherita Mulas*).

cios y lo hace acompañado de su esposa; pero la deshonesto criada de una venta, Gineta, lo ve y se enamora de él. Mudará de traje y, aprovechando que se les había muerto la camarera de Philareta, se ofrece para entrar a su servicio. Consigue con sus buenos servicios la confianza total del matrimonio, y decide entonces «intentar la destrucción y muerte de la pobre señora».

Gineta va a pedir ayuda para ello a su amante Ringuzo, un hombre de baja condición que introduce en casa de sus señores sin que ellos lo sepan. Y un día aprovechando la ausencia de madona Philareta, que había ido a un monasterio de monjas como solía, Gineta la acusa de adulterio a micer Juan:

Y todas las veces que va a visitar a esas monjas es para dar orden como el adúltero venga a casa; y oso decir y afirmar eso porque soy la que, a pesar mío, por darle gusto abro la puerta y se le llevo a su aposento³⁰.

Y, ante la incredulidad y furia de su señor, le certifica que será testigo de ello esa misma noche.

Prepara cuidadosamente la falsa escena: hace vestir a Ringuzo con ropas prestadas de galán y le ha dicho qué tiene que decir y hacer. Después de esperar escondido un buen rato, micer Juan verá a un hombre que sale del aposento de su mujer «con el vestido a cuestras, como turbado» y huye saltando por la tapia. Philareta, al oír los gritos de su marido contra ella y verle con la espada desnuda, huye, como le aconseja un criado. Micer Juan renuncia a perseguirla, pero decide acabar con su vida si en el futuro da con ella.

En conclusión, la perversa Gineta consigue su propósito:

Quedó la inhumana Gineta con el buen suceso de su dañoso enredo muy contenta, y tantas caricias y lisonjas supo hacer y decir

³⁰ *Primera parte de las Cien Novelas*, p. 145.

de allí adelante a su amo que por discurso de tiempo vino a ser absoluta señora de él y de su hacienda³¹.

A ello se acompaña la situación de desvalimiento de la pobre Philareta, sin familia, sin dinero y sin apoyo. Se vestirá de hábito humilde y pobre en casa de unos labradores y se refugiara en un monasterio que estaba entre Buda y Viena. La mujer del señor del pueblo, que frecuenta el convento y se entera del caso de Philareta, va a ser al final la intermediaria para que todo llegue al final feliz; pero pasarán cuatro años de dominio total de Gineta sobre micer Juan hasta que se cansa de él y, estando en una venta, huye con su amante Ringuzo robando todo lo que necesitaban para «vivir a su contento». Será el señor del mencionado pueblo quien los prenderá, y su esposa se enterará de la historia gracias a un fiel criado suyo al que manda a la cárcel para que los espíe y escuche. Gineta, ante la amenaza de recibir tormento, confesará la verdad. Y el espantado y avergonzado micer Juan pedirá perdón a su mujer, que había vivido esos cuatro años en el monasterio de las monjas.

La reacción de los oyentes ante el ejemplo narrado por Flavio fue de gran admiración y piedad; y uno de los comentarios, el de Poncio, merece tenerse en cuenta:

Sí, como ha estado, Flavio, graciosa y agradable vuestra novela, hubiera mostrado que micer Juan no pudo defenderse de los engaños de Gineta, sin duda me diera yo por vencido. Mas no habiendo mostrado, para quien bien lo ha entendido, sino a Gineta astuta y traidora y a micer Juan simple en creer antes a una criada de dos días venida que a sí propio y a la virtud y bondad de su amada mujer, a quien por espacio de muchos años había conocido leal y bonísima, no me apartaré de mi opinión primera, antes cree-

³¹ *Ivi*, p. 147.

ré, como al principio, que los prudentes y sabios no caen en semejantes lazos³².

El esquema del relato tiene, pues, dos elementos esenciales: la esposa sin dinero y sin familia, desvalida, y la afición de la perversa criada por su señor. El medio para conseguir suplantar a la señora es la denuncia de un falso adulterio, que el marido creerá comprobar con sus propios ojos porque ve al disfrazado galán saliendo del aposento de su esposa medio desnudo.

Introducirse en la casa con el disfraz de criada es traza que utiliza Aminta en la novela segunda de Zayas, *La burlada Aminta y la venganza del honor*, para vengarse de su seductor don Jacinto y de su cómplice, la cortesana Flora; y asimismo en el *Desengaño sexto* sigue este camino el pícaro Esteban disfrazado de mujer para seducir a la inocente Laurela: «dijo a un criado que avisase a su señora si quería recibir una doncella porque venía avisada que se había despedido una»³³. Es estratagemas que también utilizan personajes de Castillo Solórzano, así en la novela segunda de *Los alivios de Casandra*, *A un engaño otro mayor*, el anciano ayo de doña Victoria consigue convertirse en criado de don Pedro de la Cerda y ofrece a su fingida hija – doña Victoria – para servir como dueña a la suya, doña Blanca, y se convierte en la persona de su confianza; es el camino que necesita para recuperar al ingrato caballero que la ha seducido y abandonado, don Fernando, y que va a casarse con doña Blanca³⁴.

El argumento del ejemplo también reaparece en otros relatos de ambos. Así en el *Desengaño cuarto* de María de Zayas, el protagonista, don Martín, y un camarada suyo, náufragos, son

³² Ivi, p. 152.

³³ ZAYAS, *Desengaños*, p. 298.

³⁴ ALONSO DE CASTILLO SOLÓRZANO, *Los alivios de Casandra*, Barcelona, Jaime Romeu, 1640, f. 48 y ss.

hospedados en Gran Canaria por un rico caballero que tiene en su castillo a su pobre esposa reducida a una condición animal por culpa de la acusación de adulterio que le hizo una criada negra, que se enseñoreó después de la casa. En la comida, el caballero regala y acaricia «a su negra y endemoniada dama, dándole los mejores bocados de su plato, y a la desdichada belleza que estaba debajo de la mesa, los huesos y mendrugos, que aun para los perros no eran buenos, que como tan necesitada de sustento, los roía como si fuera uno de ellos»³⁵. El caballero, don Jaime de Aragón, les contará a sus huéspedes su historia y la de su esposa, Elena, «noble, mas tan pobre, que aun para una medianía le faltaba», sin padre, y cuya madre se muere a los seis años de casados. La criada negra, hija de dos esclavos de su casa, le descubre un día los supuestos amores de su esposa con un primo hermano suyo, a quien el caballero acoge en su casa ante su pobreza: «mi señora y su primo tratan en tu ofensa y ilícito amor, y en faltando tú, en tu lugar ocupa su primo tu lecho»³⁶.

Don Jaime no espera a comprobarlo, sino que da inicio a su venganza convencido de la verdad de la traición: mata al primo y deja reducida a esa condición miserable a su pobre esposa; a la negra le da «todas las joyas y galas de Elena, delante de ella misma», y, como sigue relatando, «de dije, por darle más dolor, que ella había de ser mi mujer, y como a tal se sirviese y mandase el hacienda, criadas y criados, durmiendo en mi misma cama, aunque esto no lo ejecuto»³⁷.

Llevan así dos años cuando llegan al castillo don Martín y su camarada, testigos del espantoso suceso. Esa noche la criada negra enferma repentinamente y, viéndose a las puertas de la muerte, confiesa a su señor que su esposa era inocente y

³⁵ ZAYAS, *Desengaños*, p. 237.

³⁶ *Ivi*, p. 248.

³⁷ *Ivi*, p. 249.

también su desdichado primo; le dice que ella se había enamorado del primo, que no le hacía caso, y sospechando que debían de amarse los dos, le dijo a su señora «no sé qué libertades en razón de esto», y maltratada por los dos de palabra y obra, decidió urdir la mentira como venganza. Don Jaime, al saberlo, le dará tres o cuatro puñaladas adelantando su muerte, pero no puede liberar de su tormento a su pobre esposa porque, cuando todos van a hacerlo, había ya muerto.

El caso es mucho más dramático que el que narra Giraldi Cinthio porque se mezclan las aguas del ejemplo IX citado con el relato que hace Marcos de Obregón en la novela picaresca de Vicente Espinel. Y, sin embargo, están presentes dos de los elementos comunes: el desvalimiento de la esposa, pobre y sin familia, y la denuncia de una mujer de baja condición; no una ramera como Gineta, pero sí una hija de esclavos negros, criada de la casa, ambas personas aparentemente de toda confianza. El objetivo no era, en este caso, el amor del señor, sino el del primo de la dama; pero la razón es la misma, y las consecuencias, también.

En las *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* de Vicente Espinel, Marcos, que está en Milán y decide ir a Venecia, cuenta que se encuentra por el camino con un caballero que lleva un halcón en la mano, va muy triste y afligido. Este lo alojará en su casería, llena de luto y de tristeza, y le contará su historia; pasada su juventud, se había casado felizmente con una mujer muy hermosa, hija de humildes padres, de quien se había enamorado al verla. Había contratado a Cornelio, un «hombrecico, aunque sin calidad, de buenas partes», como guarda de su casa, pequeño de cuerpo, feo e inclinado a la cizaña; y cuando salía a cazar el señor, regresaba antes a casa y hablaba con su esposa. Él, aunque sin sospecha, no quiso que el criado volviera antes, y desde esa prohibición, se apa-

rece un fantasma³⁸ en los jardines. Un criado, al que pone de guardia, le revela que el fantasma es su privado Cornelio «que hace este embeleco porque, mientras vuesa merced sale, él está con mi señora haciendo traición a vuesa merced»³⁹. Matará al chivato y echará su cuerpo a una bodeguilla; dirá a su esposa que va de caza, regresará de noche en silencio, irá a su aposento y verá una escalera arrimada a la pared, y al final un boquete por el que cabía un hombre y que estaba tapado con un cuadro de Tiziano; llamará a la puerta, su esposa abrirá, y Cornelio, al huir bajando por la escalera, se caerá y se romperá las dos piernas. El señor lo apuñalará y le dará garrote arrimándole a un madero de la escalera; luego intenta apuñalar a su esposa, pero se le cae la daga de las manos. La encierra en el mismo sótano que a los dos cadáveres; y allí tiene, desde hace quince días a la inocente y hermosa mujer, a punto de morir de hambre y de sed, porque le da solo un poco de pan y agua. Ella contará la historia de su inocencia y felizmente podrá sobrevivir a su liberación.

Vemos bien cómo el novelista mezcla la lectura de dos novelas, una de Giraldo Cinthio y otra de Espinel, y crea una terrible historia en el *Desengaño* de Zayas.

El engaño a los ojos, es decir, la supuesta comprobación del adulterio al ver salir del aposento de la esposa a un joven medio desnudo, está también en el *Desengaño décimo* de María de Zayas (*Estragos que causa el vicio*). Es en este caso la criada de doña Florentina, que ha vivido como hermana de doña Magdalena, la esposa de don Dionís, la que urdirá la mentira, de acuerdo con su señora, para que don Dionís mate a su mu-

³⁸ El asunto del fantasma fingido está en relatos de Castillo Solórzano y en la novela octava, *El imposible vencido*, de María de Zayas. Véase mi análisis en ZAYAS, *Novelas y desengaños*, pp. 35-39.

³⁹ VICENTE ESPINEL, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, en *Novela picaresca, IV*, ed. de R. NAVARRO DURÁN, Madrid, Biblioteca Castro, 2008, pp. 263-64.

jer y se case con doña Florentina, que era su amante. La traición fue que «dijo a don Dionís que su esposa le quitaba el honor, porque mientras él no estaba en casa, tenía trato ilícito con Fernandico», un mozo joven, galán, hijo de criados de la casa. El señor hará ver que se marcha de viaje, no querrá que le acompañe Fernandico, y estará escondido al acecho; la criada traidora despertará al mozo y le dirá que vaya corriendo porque su señora le llama. El mozo, medio desnudo, irá al aposento de doña Magdalena, que, asustada, se despierta y le manda que se marche enseguida porque ella no le ha llamado:

Que como Fernando lo oyó, se fue a salir de la cuadra, cuando llegó su amo al tiempo que él salía; que como le vio desnudo y que salía del aposento de su esposa, creyó que salía de dormir con ella, y dándole con la espada, que traía desnuda, dos estocadas [...] ⁴⁰.

Es el primero de los asesinatos que el enloquecido don Dionís va a cometer en su casa, aunque solo llega a herir gravemente a doña Magdalena; así puede escapar y contar toda la historia.

En la novela IV de *La quinta de Laura* (1649) de Castillo Solórzano, Tancredo, un enamorado sin esperanza de una dama casada – es primo de su esposo – urde como venganza una añagaza para que el marido tenga la prueba de un supuesto adulterio: imita la letra de la dama, Fabia, y una noche le manda el papel en su nombre a un caballero, Anselmo, amigo de Galeazo, el esposo, en que le pedía que fuera para un negocio preciso con razones ambiguas que no desvelaban la trampa; llega a su casa cuando la dama acababa de acostarse, y apenas él puede preguntarle por su salud cuando llama la justicia a la puerta, avisada por el primo traidor, y los acusan de adulterio. Se salvan también milagrosamente porque un cóm-

⁴⁰ ZAYAS, *Desengaños*, pp. 495-96.

plice de Tancredo a las puertas de la muerte declara que ha jurado en falso, inducido por él⁴¹.

Son variantes de la misma composición, unas están más cerca del texto de Giraldi Cinthio, y otras mantienen solo la falsa acusación, el castigo y la salvación *in extremis* por la confesión de un cómplice en el lecho de muerte.

4. Otras concordancias

Hay más elementos comunes entre las novelas, como la de mostrarse un Proteo con las cortesanas antes que a costa suya prueben a ser Circes⁴², porque ambos apelativos están muy presentes en las novelas de Castillo, como también lo está el motivo de suplantar al marido en la cama de la dama sin que ella se dé cuenta hasta más tarde⁴³, que es el argumento de la novela X de la *Década primera*⁴⁴. Voy a centrarme en dos de las concordancias por su destacada presencia en ambos novelistas.

4. 1. La avaricia

Giraldi Cinthio fustiga la avaricia y se burla de ella en las novelas IV y IX de la *Década primera*, porque, como dice Flavio, al comienzo de la X, de la que él va a ser el narrador, «la avaricia es madre de todos los males»⁴⁵. Antes, en el ejemplo II, se pondrá de manifiesto el ingenio de Vico en la burla que hace a la Griega, una cortesana, y a su madre, quienes le habían robado dinero, cuando se harta de su trato: les da el

⁴¹ ALONSO DE CASTILLO SOLÓRZANO, *La quinta de Laura*, ed. de C. GROUZIS DEMORY, Madrid, Verbum, 2014, pp. 199-200.

⁴² *Primera parte de las Cien Novelas*, p. 112.

⁴³ Véase NAVARRO DURÁN, *María de Zayas y otros heterónimos*, pp. 99-103, donde aporto ejemplos.

⁴⁴ *Primera parte de las Cien Novelas*, pp. 227-28.

⁴⁵ *Ivi*, p. 226.

cambiao de un hermoso anillo con un precioso diamante que les enseña por otro falso que les vende:

Fue la Griega a sacar el dinero y Vico, entre tanto, guardando aquel fino, sacó deliberadamente un anillo que darle con el diamante falso, tan semejante al otro que solo un lapidario o platero le conociera⁴⁶.

Y es parecido el engaño que un judío ingenioso hace al avaricioso Jacomino en la novela IX cambiándole un jarro con dinero por otro lleno de plomo ⁴⁷.

En el ejemplo III la cortesana Nina se enamora de un siciliano «que aborrecía extrañamente a las mujeres; y ultra de esto, era tan avariento que, si fuera más rico que Crespo y que Midas, no gastara un cuarto con ninguna por hermosa que la viera, aunque para gozarla la deseara»⁴⁸; lo único que consigue la cortesana es que el siciliano se apodere de todo lo que ella tiene y la deje sin hacienda; pero se mudan los tiempos y los afectos, y el siciliano acaba suplicando a la que había despreciado; lo dejará Nina vivir en su casa como un esclavo hasta que el miserable logra liberarse de su obsesión por ella y vivirá luego triste y miserable vida, propia de su condición.

La burla de la avaricia es constante en Castillo Solórzano y la única novela apicarada de María de Zayas, la tercera, está también centrada en ello: *El castigo de la miseria*. Doña Isidora, una supuesta dama rica y ya de cierta edad, conquistará al rico y miserable don Marcos con una apariencia próspera y abundantísima merienda, y se casará con él porque sabe que tiene dinero guardado. Pero su casa es prestada, y su condición no es de honesta dama sino de lo contrario, todo es alquilado o fingido; y el modelo de esta trama es *El casamiento engañoso*, la

⁴⁶ Ivi, p. 110.

⁴⁷ Ivi, p. 198.

⁴⁸ Ivi, p. 113.

novela ejemplar de Cervantes, porque doña Isidora deja burlado al avariento como doña Estefanía de Caicedo al alferez Campuzano; pero a don Marcos lo rematará aún más la taimada criada Marcela con una endemoniada burla gatuna. Doble castigo, pues: robo y burla.

Hay más miserables burlados en novelas de Castillo Solórzano, lo son personajes de *La garduña de Sevilla* y de *Las Harpías en Madrid*, y ambos serán víctimas del ingenio de las pícaras cortesanías.

Rufina, la garduña de Sevilla, estafará a un avaro, Marquina, a quien enamora; le convencerá de que entierre su dinero en un cofrecillo, de donde se lo robará ella; el narrador sentencia:

Escarmienten en este los avaros, considerando que si Dios les da bienes es para que con ellos aprovechen al prójimo y no sea su ídolo su dinero⁴⁹.

Es también miserable don Mendo, que galantea en Sevilla a doña Brianda, y Trapaza le hará una sátira que comienza «De achaque de una demanda | está enfermo don Civil, | que por no morir del dar | se cura contra el pedir»⁵⁰.

En la estafa tercera de *Las Harpías en Madrid*, la víctima del engaño es un cura avariento: «no vio el orbe más avariento sujeto desde que la avaricia se introdujo en él»⁵¹. El engaño que Constanza, una de las Harpías, hace a ese avariento cura es el cambiazo de un cofrecillo:

Ya la Constanza había trazado el modo de tentar al Cura, y para esto había enviado a Mogrobejo aquella tarde por las joyas de sus amigas. Túvolas allí a media noche, estaban en un cofrecillo de ter-

⁴⁹ ALONSO DE CASTILLO SOLÓRZANO, *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, ed. de F. RUIZ MORCUENDE, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 64.

⁵⁰ ALONSO DE CASTILLO SOLÓRZANO, *Aventuras del Bachiller Trapaza*, ed. de J. JOSET, Madrid, Cátedra, 1986, p. 207.

⁵¹ CASTILLO SOLÓRZANO, *Las Harpías*, p. 133.

ciopelo carmesí tachonado de bronce, y por él mandó hacer otro que no se diferenciase en ningún modo de aquel, y juntamente con esto, cajuelas semejantes a las en que estaban las joyas.

Le dejará al Cura, a cambio de dos talegos con mil quinientos ducados en reales de a ocho que le presta, el cofre con las cajas falsas, con piedras de la calle. Y cuando el avariento saca el cofrecillo para enseñárselo a su hermana, dice el narrador «que estaba renovando las memorias de los que dejó el Cid al judío llenos de arena»⁵². Es la técnica del cambio que también utilizará el personaje Solórzano en *El entremés del vizcaíno fingido* de Cervantes para estafar a la cortesana Cristina; pero en vez de cofres serán bolsas y lo que contienen son dos cadenas, una auténtica y otra falsa.

Castillo Solórzano debía de haber leído no solo a Giraldi Cinthio, sino a Cervantes, y los recuerdos de la estafa de los pícaros a los avarientos se sumarían. Pero los avarientos en el novelista no se quedan ahí: en la novela tercera de *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid*, tenemos a un Santillana, avariento, y a su hijo, que hereda el vicio; Santillana «era miserable en superior grado» porque se cuentan de él «muchas miserias», y a su propósito se hace un vituperio de la codicia:

Es la codicia un apetito insaciable, fuera de medida que la razón da a entender, que no tiene ni modo ni fin. Es pasión ajena de discurso y remota del entendimiento. Es una bajeza que envilece los ánimos. Es una infamia del mundo, pues nadie se apodera de este vicio que con él no ejecute mil infamias⁵³.

También será objeto de una sátira Fadrique, el hijo avaro, que comienza «Anti-Alejandro español», que «era tan inexo-

⁵² Ivi, pp. 155, 158-59.

⁵³ ALONSO DE CASTILLO SOLÓRZANO, *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid*, Madrid, Luis Sánchez, 1627, pp. 373, 378-79.

nable de bolsa como inexpugnable de condición, y quería más un real que todo cuanto podían decir de él»⁵⁴.

Al miserable Santillana de *El celoso hasta la muerte*, relato que cuenta la hermosa Camila en la IX de las *Noches de placer* (1631) de Castillo Solórzano, le hacen una solemne burla, con una representación teatral de un supuesto cautiverio por falsos moros, que no acabará con sus celos, pero sí con su vida; y su sufrida y joven esposa Marcela heredará sus riquezas y podrá casarse a su gusto⁵⁵.

La crítica y burla a la avaricia es argumento que comparte Castillo Solórzano con Giraldi Cinthio, aunque está tan arraigado en su obra que parece también asunto propio.

4. 2. El vituperio que los hombres hacen de las mujeres

En los relatos del ferrarés asoma un asunto central en los *Desengaños* de María de Zayas: el vituperio que los hombres hacen de las mujeres.

En el espacio inicial de la novela tercera, en donde están los comentarios sobre la anterior, los caballeros «afirmaron algunos ser verdad lo que comúnmente se dice, que las mujeres saben un punto más que el diablo», y Horacia, que es quien tiene que narrar la novela siguiente, añade:

Muriera Máximo si no dijera mal de las mujeres, pero no me espanto que lo haga pues es propia condición suya, y no está en sí ni parece que vive sino cuando las apoca, las menosprecia y las trae debajo [...]. Y no sé quién me impide, pues llega ahora mi novela, que no muestre en ella cuán poca fe tienen los hombres con las mujeres, y que a esta causa no es maravilla que ellas quieran pagarlos en la misma moneda⁵⁶.

⁵⁴ Ivi, pp. 408, 410.

⁵⁵ ALONSO DE CASTILLO SOLÓRZANO, *Noches de placer*, ed. crítica de G. GIORGI, Madrid, Sial Ediciones, 2013, pp. 260-72.

⁵⁶ *Primera parte de las Cien Novelas*, p. 186.

Al final de la primera Década, como Fabio dispuso que de la materia de las novelas narradas se tomara argumento para las siguientes, tenían que tratar luego «de la poca fe de las mujeres con sus maridos», y Fulvia, la siguiente narradora, se rebela contra ello: «Eso es mal hecho – dijo Fulvia –, pues nos haríades mucho agravio en mandar que nosotras que somos fidelísimas a los nuestros, tratásemos de la infidelidad de las mujeres»; pero Flaminio, al que le gustaba a veces discutir con ella, insiste en someterse a la autoridad de Fabio, y la respuesta de la dama va a subrayar el gusto de los caballeros en hablar mal de las damas:

Maravillárame yo – respondió Fulvia, algo desdeñosa – si Flaminio no lo contradijera. No sé a qué lo atribuya, pero demorar es por cierto vuestra condición, pues según veo gustáis mucho de vituperar vos propio las mujeres, o por lo menos de oír que las vituperen otros, siendo por ventura mejores que vos y más dignas de alabanza⁵⁷.

Los *Desengaños* de María de Zayas se asientan precisamente en esta idea:

Fue la pretensión de Lisis en esto volver por la fama de las mujeres, tan postrada y abatida por su mal juicio que apenas hay quien hable bien de ellas. Y como son los hombres los que presiden en todo, jamás cuentan los malos pagos que dan, sino los que les dan; y si bien lo miran, ellos cometen la culpa y ellas siguen tras su opinión, pensando que aciertan; que lo cierto es que no hubiera malas mujeres si no hubiera malos hombres⁵⁸.

Y precisa además que no va a hablar de las cortesanas (materia de los ejemplos preliminares de Giraldi Cinthio), sino de las demás mujeres:

⁵⁷ Ivi, p. 232.

⁵⁸ ZAYAS, *Desengaños*, p. 118.

advirtiendo que de las mujeres que hablaré en este libro no son de las comunes, y que tienen por oficio y granjería el serlo, que esas pasan por sabandijas, sino de las no merecedoras de desdichados sucesos⁵⁹.

Por tanto, es muy fácil ensartar citas de los *Desengaños* de María de Zayas donde se dice lo mal que hablan de las mujeres los hombres, pero baste el apóstrofe que les dirige Lisis al final:

¿Pues qué ley humana ni divina halláis, nobles caballeros, para precipitaros tanto contra las mujeres, que apenas se halla uno que las defienda, cuando veis tantos que las persiguen?⁶⁰

Numerosos son los estudiosos⁶¹ que demuestran que Lope de Vega leyó a Giraldi Cinthio⁶², como es el caso de Gaspa-

⁵⁹ Ivi, pp. 118-19.

⁶⁰ Ivi, p. 504.

⁶¹ A este respecto, véase la bibliografía actualizada en la *web* de la revista «Studi giraldiani. Letteratura e teatro»: www.studigiraldiani.it, en particular los dos recientes artículos de Crivellari y Resta en *Los primeros años del teatro comercial en España y el primer Lope (1560-1598)*, coord. de D. FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, «Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura», XXVII (2021): D. CRIVELLARI, *Un caso de reescritura giraldiana en el primer Lope: «La infanta desesperada», entre adaptación y autobiografismo*, pp. 9-32; I. RESTA, «El favor agradecido» de Lope: una adaptación giraldiana, pp. 153-77.

⁶² Cfr. por ejemplo, entre otros estudios: I. RESTA - D. GONZÁLEZ RAMÍREZ, *Lope de Vega reescritor de Giraldi Cinzio: la construcción dramática de una “novella” de los «Hecatommithi»* in *Deste artife. Estudios en honor de Aldo Ruffinatto*, ed. de G. CARRASCÓN y D. CAPRA, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2014, pp. 157-71; I. RESTA - D. GONZÁLEZ RAMÍREZ, *La recepción de los «Hecatommithi» de Giraldi Cinzio en el teatro del Siglo de Oro: entre reescrituras y adaptaciones*, «Bulletin of the Comediantes», LXVIII, 1 (2016), pp. 103-29; D. FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, *¿Boccaccio, Giraldi y Firenzuola en una sola Comedia? Lope de Vega y la reescritura de “Novellè”*, «Boletín de la Real Academia Española», XCVIII, 317 (2018), pp. 113-37.

retti, Fucilla, Templin⁶³ ya desde los años treinta del siglo pasado. Por su parte, Muñoz Sánchez⁶⁴ y Ojeda Calvo⁶⁵ ofrecen un resumen del estado de la cuestión sobre la relación Lope de Vega y Giraldo Cinthio; Romera Pintor⁶⁶ ha aportado muchos más datos a lo largo de los años. Castillo Solórzano (n. 1584) era mucho más joven que Lope (n. 1562) y lo admiró

⁶³ A. GASPARETTI, *Giovan Battista Giraldo e Lope de Vega*, «Bulletin Hispanique», XXXII, 4 (1930), pp. 372-403; J. G. FUCILLA, *The Sources of Lope de Vega's «La discordia en los casados»*, «Modern Language Notes», XVIII, 4 (1934), pp. 280-83; E. H. TEMPLIN, *The Source of Lope de Vega's «El Hijo Venturoso» and Indirectly «La Esclava de su Hijo»*, «Hispanic Review», II (1934), pp. 345-48.

⁶⁴ J. R. MUÑOZ SÁNCHEZ, «Escribía / después de haber los libros consultado»: a propósito de Lope y los «novellieri», un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), parte II, «Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura», XIX (2013), pp. 117-19 y J. R. MUÑOZ SÁNCHEZ, *Intratextualidad o reescritura en Lope de Vega: «El perseguido», «El mayordomo de la duquesa de Amalfi» y «El perro del hortelano»*, «Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura», XXI (2015), pp. 46-78.

⁶⁵ M. DEL V. OJEDA CALVO, *Apuntes sobre Giraldo Cinthio y el teatro en España a fines del siglo XVI*, en *Actas del Simposio internacional en homenaje a Renzo Cremante: Giovan Battista Giraldo Cinthio: hombre de corte, preceptista y creador* (Valencia, 8-10 noviembre 2012), ed. de I. ROMERA PINTOR, «Crítica letteraria», XLI, 159-160 (2013), pp. 645-73.

⁶⁶ Me limito a citar sus últimas aportaciones sobre la influencia y repercusión de Giraldo, donde presenta además una bibliografía actualizada sobre el tema con un nuevo estado de la cuestión en Europa (y en España en particular): I. ROMERA PINTOR, *El «docto Cinthio» en España*, en *Teatro hispánico y su puesta en escena. Estudios en homenaje a Josep Lluís Sirera*, ed. de J. L. CANET, M. HARO, J. LONDON y B. SANSANO, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2017, pp. 349-66 [2017: 2ª ed., pp. 363-80]; I. ROMERA PINTOR, *Sulle tracce di Giovan Battista Giraldo Cinthio oltre i confini di Ferrara*, «Rivista di letteratura italiana», XVIII, 1 (2019), pp. 31-46 e I. ROMERA PINTOR - S. VILLARI, *Gli studi «giralduani» tra filologia e critica: un laboratorio di ricerca*, en *La Critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo in vista del Settecentenario della morte di Dante*. Actas del Congreso internacional (Roma, 23-26 octubre 2017), Roma, Salerno Editrice, 2019, pp. 701-18.

muchísimo, como lo muestran las alabanzas que de él incluye en sus obras; su primera obra impresa, la primera parte de sus *Donaires del Parnaso* (1624), recopilación de poesía jocosa, tiene aprobaciones laudatorias de Tirso de Molina, que alaba sus «agudezas y sales», y de Lope, que dice que «son como una muestra del vivo ingenio de su autor, que, por estas flores, promete su dueño el fruto»⁶⁷.

No es tan importante que una obra literaria tenga muchísimos lectores – y la traducción de Gaitán de Vozmediano de Giraldi Cinthio no los tuvo –, sino que aproveche en los que leen su texto, de ahí lo esencial que es encontrar huellas de su lectura en los grandes escritores. Es el camino que he seguido en este análisis: la búsqueda de las que aparecen en las obras de Alonso de Castillo Solórzano⁶⁸, uno de los más importantes novelistas de la Edad de Oro.

⁶⁷ ALONSO DE CASTILLO SOLÓRZANO, *Donaires del Parnaso*, ed. de L. LÓPEZ GUTIÉRREZ, Madrid, tesis leída en la UCM, 2003, p. 260.

⁶⁸ Cabe destacar que la revista «Criticón» le dedica dos números monográficos enteros: «Criticón» 135 (2019): *Castillo Solórzano, novelador I* y «Criticón» 136 (2019): *Castillo Solórzano, novelador II*. Véase también R. BONILLA CEREZO, *Alonso de Castillo Solórzano: bio-bibliografía completa*1, «Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane», 2 (2012), pp. 243-82.

Alonso de Castillo Solórzano, lector de Giraldo Cinthio

Alonso de Castillo Solórzano leyó a Giraldo Cinthio, como indican las huellas que hay en sus obras de la *Primera parte de las Cien Novelas de Giraldo Cinthio*, la traducción de Luis Gaitán de Vozmediano (Toledo, 1590); y también las hay y aún más manifiestas, en las novelas de María de Zayas. La insistencia en la verdad de lo narrado, que además comentan los personajes y sirve para extraer de ello una enseñanza moral, junto a asuntos precisos como una falsa prueba del adulterio de la esposa, la crítica a la avaricia y el vituperio que los hombres hacen de las mujeres: todos estos temas aparecen en la *Primera parte de las Cien Novelas* y en relatos de Castillo y de Zayas. Con este análisis se muestra la influencia de la lectura del novelista italiano en ambos escritores, y se argumenta que es una prueba más de que María de Zayas fue un nombre femenino tras el que se escondió Castillo Solórzano.

Alonso de Castillo Solórzano, a reader of Giraldo Cinthio

Alonso de Castillo Solórzano read Giraldo Cinthio's novels, as demonstrated by traces of Cinthio's *Primera parte de las Cien Novelas*, translated by Luis Gaitán de Vozmediano (Toledo, 1590), in his works. Such traces of influence are even more present in María de Zayas' novels. This is important because in this article, through the analysis of several subjects that are present in both the *Primera parte de las Cien Novelas*, and Castillo and Zayas' novels, the author shows the influence of the Italian novelist on these two writers and argues that Zayas is Castillo's heteronym. These common subjects include the characters' insistence on the truthfulness of the narrative, from which they extract a moral lesson, and specific topics such as the false accusation of the wife's adultery, the criticism of avarice, and the vituperation that men say to women.

MARTA FUMI

LUIGI GROTO LETTORE DI FEO BELCARI.
APPUNTI SUL DRAMMA SACRO *LO ISAC* (1586)
E SUI SUOI RAPPORTI CON LA
RAPPRESENTAZIONE DI ABRAMO ED ISAAC (1449)

Il giovanile dramma sacro *Lo Isac*¹ di Luigi Groto, detto il Cieco d'Adria (Adria, 1541 - Venezia, 1585), è l'unica prova drammaturgica di argomento religioso giunta a noi del suo autore. Dedicata al sacrificio di Isacco, è finora stata largamente trascurata dalla critica². Uno studio più approfondito

¹ Adotto la denominazione del dramma come compare nel frontespizio dell'*editio princeps* (Venezia, Fabio e Agostino Zoppini, 1586), con l'espunzione dell'*h* finale, preferita a quella delle edizioni successive (dove l'articolo determinativo non è presente) e alle altre con le quali il testo è noto. Barbara Spaggiari, ad esempio, si riferisce talvolta all'opera come *Isaac* ne *Le Rime di Luigi Groto, Cieco d'Adria*, edizione critica a sua cura, Adria (Ro), Apogeo editore, 2014, p. XXI, probabilmente seguendo la grafia che il Cieco utilizza nelle sue lettere per indicare il personaggio.

² All'Università di Friburgo (Svizzera) è attualmente in corso un progetto di ricerca volto ad approntare un'edizione critica e commentata dell'intera produzione drammaturgica del Cieco d'Adria. 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*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», VI (2020), pp. 95-110; M. FUMI, *Note sul teatro pastorale di Luigi Groto e sui suoi rapporti con Giovan Battista Giraldo Cinthio: «La Calisto» e «Il pentimento*

dell'opera è auspicabile non solo per arricchire e completare la conoscenza della produzione drammaturgica di Groto³, ma anche per donare il giusto risalto a un dramma sacro che godette di un discreto successo per circa un secolo (a differenza di altre prove coeve sul medesimo tema)⁴.

amoroso», ivi, pp. 111-40; E. SIMONATO, *Le commedie di Luigi Groto: questioni di datazione, rapporto con le fonti latine e volgari*, ivi, pp. 141-80. L'edizione critica e commentata de *Lo Isac* sarà a mia cura.

³ Groto si cimentò nei tre generi teatrali maggiori. Egli stesso lo rivendica con orgoglio: «E, insomma, che 'l suo auttore ha composto e dato fuori in ciascun genere di queste sceniche compositioni» (Lettera del 16 settembre 1582 a Cornelia di casa da Mula, in *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. 316. Tale lavoro prende a riferimento l'edizione a stampa ritenuta più completa: Venezia, Giuliani, 1616. Su di essa si sono controllate tutte le citazioni, correggendo, laddove necessario, l'edizione Antilia). La produzione drammaturgica grotiana giunta a noi comprende le tragedie *La Dalida* (1572) e *La Adriana* (1578), le commedie *La Emilia* (1579), *Il tesoro* (1583) e *La Alteria* (1587), le favole pastorali *Il pentimento amoroso* (1576) e *La Calisto* (1583) e il dramma sacro oggetto di questo articolo.

⁴ Altri drammi sacri dedicati al sacrificio di Isacco vennero pubblicati in Italia tra XVI e XVII secolo, ma non conobbero ristampe. Basti ricordare i seguenti: *Rappresentazione seconda, quale racconta l'Historia del gran Patriarca Abraam, e del suo nipote Lot*, in *Rappresentazioni spirituali tratte dal Vecchio e Nuovo Testamento. Composte da Frate Agostino Cassinoto di Oneglia, de l'ordine di S. Agostino de osservanza di S. Maria di Consolazione di Genoa*, Monte Regale, Stamparia delli Torrentini, 1566; *Il sacrificio di Abraham; fatto in verso sciolto dall'eccellente M. Salvatore Massonio, Aquilano. Et rappresentato nell'Aquila da gl'Academici Fortunati; nel giorno della Santiss. Trinità*, Camerino, Eredi di Antonio Gioioso, 1584; *Sacrificio d'Abramo. Sacra rappresentazione del r.p.f. Gio. Agnolo Lottini dell'ord. de Servi. Da poter recitarsi in due guise, o rappresentando il sacrificio o vero non rappresentandolo*, Firenze, Zanobi Pignoni, 1613; *Il sacrificio d'Isac, poesia sacra dell'illustriss. signore conte Scipione Agnelli oggi vescovo di Casal di Monferrato. Rapresentata in musica l'anno 1622 alle Altezze di Mantova*, Napoli, per Giovanni Domenico Roncagliolo, 1629; *Il sacrificio incruento dell'Eucharistia Adombrato nella Vittima dell'unico Figlio Isacco, à Dio offerta dal*

La fortuna dell'opera è testimoniata dal numero delle edizioni: dopo la *princeps* (Venezia, Fabio e Agostino Zoppini, 1586), se ne registrano quattro fra il 1592 e il 1612, tutte veneziane (ancora Zoppini, 1592; A Sant'Anzolo, All'Insegna della Verità, 1605; Serravalle di Venezia, Marco Claseri, 1605; Antonio Turino, 1612), cui si aggiunge un'edizione romana a Seicento inoltrato (Bartolomeo Lupardi, 1673). Ebbe largo successo, inoltre, una traduzione in neogreco, di autore anonimo: Ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ, considerata tra le opere più significative della letteratura cretese del Seicento⁵.

Patriarca Abramo, azione sacra musicata da Vincenzo Tozzi, lettera di dedica firmata da Giuseppe Stagno, Cosenza, Giovan Battista Rossi, 1672 (nel riportare i titoli delle opere si è introdotta la distinzione *u/v* e si è reso con *xi/ci* il nesso *ti*). La più fortunata *Abraham sacrificant*, *tragédie française* di Théodore de Bèze (Paris, Claude Barbin, 1550) è in francese (presto tradotta in inglese e in latino) e di ambiente calvinista. Sull'opera cfr. P. KEEGSTRA, *Abraham sacrificant de Théodore de Bèze et le théâtre calviniste de 1550 à 1566*, Den Haag, Drukkerij Van Haeringen, 1928; per l'edizione critica cfr. T. DE BÈZE, *Abraham sacrificant: tragédie française*, édition critique établie par Marguerite Soulié et Jean-Dominique Beaudin, Paris, Champion, 2006. Per una rassegna sui drammi sacri dedicati al sacrificio di Isaac tra XVI e XVIII secolo in Europa cfr. P.-G. BRUNET, *Dictionnaire des Apocryphes*, in *Troisième et dernière encyclopédie théologique*, Le Petit-Montrouge, J.-P. Migne, 1856-1858, tomi 23-24: 24, coll. 39-40.

⁵ Il manoscritto più antico che la tramanda è di area veneta e in caratteri latini; è datato 1635 (data di trascrizione) e conservato attualmente alla Marciana di Venezia (Marc. XI 19). Questa versione greca del dramma sacro di Groto venne stampata la prima volta nel 1713 (Ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ Ἱστορία ψυχοφειλεστάτη, Εὐγαλμένη ἀπὸ τὴν Ἀγίαν Γραφήν, Συνθεμένη παλαιὰ διὰ Στίχων ἀπλῶν, etc. Εἰς τὴν Βενετιαν Τυπογραφίαν του Αντανίου του Βόρτολι [per Antonio Bortoli]) e conobbe due successive edizioni. L'autore fu probabilmente il Vincenzo Cornaro o Corner (1553-1613) che compose anche l'*Erótokritos* (GROTO, *Le Rime*, p. LXVII), poema epico cretese in decapentasilabi sull'amore tormentato e poi felice tra il protagonista maschile eponimo e la figlia del re Aretusa. All'*editio princeps* veneziana (1713) seguiranno numerose edizioni nel XVIII

Luigi Groto, nonostante la cecità che lo afflisse dai suoi primissimi giorni di vita, manifestò precocemente la sua vocazione letteraria e iniziò molto presto a cimentarsi con traduzioni e composizioni originali, in particolare nel campo oratorio. Ad una prima orazione pubblica risalente al 1556, quando era appena quindicenne, declamata alla presenza della regina Bona di Polonia, fecero presto seguito altre, che gli diedero notorietà; a questi anni risalgono anche le prime prove rimiche: «sonetti, capitoli, ottave»⁶.

Lo Isac è la sua prima opera drammaturgica e presumibilmente l'unica superstite di una produzione giovanile assai più ricca, se dobbiamo prestar fede a quanto dichiara lo stesso autore nella già citata lettera a Cornelia di casa da Mula, monaca

e XIX secolo. Vincenzo Cornaro nacque e venne educato a Sitia, nella parte orientale dell'isola di Candia (l'odierna Creta), allora sotto il dominio veneto. Fu contemporaneo del rinomato autore cretese Georgios Chortatsis, rifacitore a sua volta della *Calisto* di Groto. Nato in una famiglia della nobiltà veneziana, risulta essere pienamente ellenizzato, ma al contempo un buon conoscitore della produzione letteraria italiana del Cinquecento. Nel 1587 si sposò e si trasferì nella capitale, a Candia, dove visse di rendita e partecipò attivamente alla vita pubblica (fu avogador di Comun). Frequentò assiduamente l'Accademia degli Stravaganti, fondata dal fratello Andrea, letterato e poeta lirico: fu centro propulsore della vita culturale dell'isola, sede di incontro e di scambi fra letterati e intellettuali anche italiani. Compose occasionalmente versi in italiano, conservati in una raccolta miscellanea marciana (Mss. It., cl. IX, 174 [= 6283], c. 109), testimonianza di un bilinguismo non raro nelle famiglie nobili. Fra i molti omonimi presenti a Creta tra Cinque e Seicento, sembra plausibile identificare in lui l'autore di entrambe le opere (*Erotókeritos* e *Il sacrificio*), che si collocano in un'epoca fortunata per la letteratura cretese, nella quale molto vivo era l'interesse per autori quali Ariosto, Tasso, Giraldo, Groto, Guarini (G. BENZONI, *Cornar, Vincenzo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XXIX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 1983, pp. 262-67).

⁶ GIUSEPPE GROTO, *La vita di Luigi Groto Cieco d'Adria*, Rovigo, Jacopo Miazzi, 1777, pp. 44-45.

del monastero veneziano di San Zaccaria, datata Adria, 16 settembre 1582, e già inclusa nell'edizione del 1601 dell'epistolario grotiano:

So che sotto la disciplina materna (havendomi la morte importuna levato da principio il padre) fui allevato con quanta divozione s'allevasse mai fanciullo della mia età, con pietoso sdegno abhorrendo tutte le cose del secolo; e tuttavolta, sentendomi tirato a sé dalla dolce man della Poesia, e per la mia lunga ecclessi, cominciata in me purtroppo per tempo, cominciata in su l'aurora dei miei giorni, otto giorni dopo il mio nascere, uscendo radissime volte di casa⁷, in quei delicati anni che non è creduto in me⁸ (senza haver pur ancho inteso l'arte poetica o l'arte oratoria, o lingua alcuna, o latina o volgare, confessandomi con ischiettezza risoluta i maestri di non sapermi insegnare se un altro maestro non insegnava loro a insegnarmi), mi diedi a fabricar tutte le più

⁷ Groto perse la vista dopo pochi giorni di vita. Secondo Diane H. Bodart, egli «imbastì la sua figura di letterato di eccezione insistendo proprio sulla sua cecità [...]. L'infermità fisica che lo affliggeva, come spesso ricordava, dall'età di otto giorni, veniva da lui esibita come una "mutilazione qualificante", per riprendere la definizione di Georges Dumézil che individua nell'organo perduto il segno di un'intensificazione di qualità compensatorie» (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, pp. 401-08: 406). Per approfondire il ruolo sociale dei ciechi nell'età moderna, con riferimento anche alle loro abilità artistiche e letterarie, si vedano L. CARNELOS, *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 e EAD., *Street Voices. The Role of Blind Performers in Early Modern Italy*, «Italian Studies», LXXI (2016), pp. 184-96, dove l'autrice si sofferma in particolare proprio su Groto.

⁸ Con questa espressione l'autore allude alla precocità del suo impegno, in anni giovanili, quando ancora era inesperto e non godeva di nessun credito da parte dei dotti.

famose historie d'amendui testamenti, in stanze et in prospettiva rappresentabile, e mi venne fatto⁹.

Tra le composizioni di argomento sacro, Groto aveva particolarmente a cuore proprio quella dedicata al sacrificio di Isacco:

Ma tra le altre, a cui presi e tenni particolare inchinatione, fu la compassionevole historia di Abrahamo, quando comandato da Dio, armò il core e il braccio contra il figliuolo. Prima, perché questa fu la prima che mi cadde sotto; la prima, essendo la prima in ordine a potervi cadere. Poi, perché questa sola tra tante già feci rappresentare, disciolte però le stanze e recate in verso sciolto, più atto a recitarsi, e più conforme al parlar commune¹⁰.

⁹ GROTO, *Le Familiari*, p. 313. Con l'espressione «in stanze et in prospettiva rappresentabile» Groto si riferisce proprio alla composizione di drammi sacri in ottave per il teatro.

¹⁰ GROTO, *Le Familiari*, pp. 313-14. Sembra ragionevole supporre che Groto scelse di portare in scena la storia del sacrificio di Isacco per le potenzialità drammaturgiche della stessa, e non perché essa fu la prima storia che incontrò, sfogliando l'Antico Testamento, adatta per un dramma («la prima che mi cadde sotto; la prima, essendo la prima in ordine a potervi cadere»). Sottolinea infatti opportunamente Bruno Maier, a proposito di un'altra famosa rappresentazione dedicata al sacrificio di Isacco, quella di Feo Belcari (1449): «suggestivo, e diciamo pure drammaticamente impegnativo, era il soggetto preso a trattare. Infatti, il sacrificio d'Isacco [...] poteva dare luogo ad un vigoroso e anzi tragico conflitto spirituale nell'animo di Abramo, costretto per ordine di Dio ad uccidere il suo unico figlio ed a reprimere così in forma violenta il suo amore paterno: un conflitto, dunque, tra l'umano e il divino, tra affetto terreno e devozione religiosa, che avrebbe veramente potuto ispirare una grande opera teatrale» (B. MAIER, *Due sacre rappresentazioni del Quattrocento*, «Ausonia» XI, 6, 1956, pp. 12-24: 12). Occorre inoltre considerare l'importanza che la storia di Isacco assume all'interno delle dispute su fede e opere, giustificazione e predestinazione del secondo Cinquecento, a partire dalla lettera di Giacomo nella quale si fa esplicitamente riferimento ad Abramo giustificato per le opere (*Gc.* 2, 21).

Qui Groto dichiara di essere riuscito a portare sulle scene solo questa storia biblica, dopo averne riscritta in endecasillabi sciolti una primitiva versione in “stanze”, considerando ora più adatti i versi senza rime; questi ultimi erano raccomandati anche da Giovan Battista Giraldi Cinthio in quanto «simigliantissimi alla prosa» e tali da rendere i ragionamenti simili al «parlar famigliare»¹¹.

Secondo la *Cronologia grotiana* a cura di Antonio Lodo, la composizione dei drammi di argomento biblico risalirebbe agli anni 1550-1556, così come la redazione de *Lo Isac* per la recitazione¹²; anche Barbara Spaggiari concorda, ipotizzando la composizione dell’opera «forse già nel 1555-56»¹³.

La prima rappresentazione de *Lo Isac*, ci informa Groto, ebbe luogo presso la basilica dedicata a Maria Assunta (detta “della Tomba”) di Adria il secondo giorno di Quaresima dell’anno 1558, festa di San Mattia; durante questa rappresentazione il Cieco recitò nel ruolo di Isacco¹⁴. Secondo le sue

¹¹ *Discorso over lettera di messer Giovambattista Giraldi Cinthio, nobile ferrarese et segretario dell’illustrissimo Duca di Ferrara, a messer Giulio Pontio Ponzoni, intorno al comporre delle comedie et delle tragedie*, Venezia, Giolito, 1554; in GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall’autore nell’esemplare ferrarese Cl. 1 90*, a cura di S. VILLARI, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002, pp. 252-53.

¹² Cfr. *Cronologia grotiana*, in *Luigi Groto e il suo tempo*. Atti del convegno di studi (Adria, 27-29 aprile 1984), Rovigo, Minelliana, 1987, vol. I, pp. 15-21, e GROTO, *Le Famigliari*, pp. LV-LVIII.

¹³ GROTO, *Le Rime*, p. XXI.

¹⁴ Si desume la notizia dalla lettera sopra citata alla monaca Cornelia di casa da Mula, del 16 settembre 1582 (GROTO, *Le Famigliari*, p. 314). La basilica di Maria Assunta, di origini antichissime, costituiva un punto di riferimento importante per la popolazione adriese (A. BOCCATO, *Guida storico-artistica della Basilica di S. Maria Assunta “della Tomba” in Adria (Ro)*, Vicenza, Tipografia commerciale Giuliani, 1975). L’epistolario di Groto riporta come anno della rappresentazione il 1568, ma l’errore andrà corretto in 1558, secondo la testimonianza di GROTO, *La vita di Luigi Groto*,

parole, tale rappresentazione ebbe luogo «tra sì grande e sì nobil turba di spettatori e spettatrici, che tuttavia bagnavano i visi di lagrime e rompevano l'aere con sospiri»: fu dunque un successo¹⁵.

Una seconda rappresentazione si ebbe, sempre nella chiesa “della Tomba”, nel 1581: lo stesso anno della messinscena della commedia grotiana *La Emilia* in casa Machiavelli¹⁶. Probabilmente in quell'occasione Groto tornò a riflettere sull'opera: è infatti del 1582 (16 settembre) la lettera alla monaca Cornelia di casa da Mula, in cui il Cieco manifesta la volontà di dare alle stampe *Lo Isac*¹⁷.

p. 45, dal momento che la festa di S. Mattia cade nel secondo giorno di Quaresima in quell'anno. Presupporre come data corretta il '68 significherebbe, inoltre, collocare la prima rappresentazione de *Lo Isac* dopo quella della *Calisto*. L'edizione moderna delle *Famigliari* di Groto non emenda l'errore nel corpo della lettera (p. 314), ma nella *Cronologia grotiana* a cura di A. LODO l'anno è correttamente riportato al 1558 (p. LV): la critica è del resto unanime nel concordare con la datazione avallata da Groto.

¹⁵ GROTO, *Le Famigliari*, p. 314.

¹⁶ *Luigi Groto e il suo tempo*, vol. I, p. 19.

¹⁷ «Dunque, per questa notevole affetione, havendo meco proposto di mandare in luce col ministerio delle stampe allevatrici questo mio primo parto, nelle tenebre sì lungamente giacciuto, senza però mutarvi né la historia, né le parole puerili, con cui si formò a quel tempo, tra perché poi non sarebbe quello, né si riconoscerebbe per quel mio primo frutto, maturato nella primavera della mia vita, per cui ciò che è si riconosca, e perché perderebbe quella dolcezza ch'io [ho] perciò in udirlo, e per cui mi piace rinfrescata ricordanza della fanciullezza mia. E, insomma, perché nell'altre dimostrationi sue compagne, se pur mi risolverò di venirle pubblicando di tempo in tempo, havrei a fare il medesimo» (GROTO, *Le Famigliari*, p. 314). Degna di rilievo l'immagine della stampa come “levatrice” che aiuta la partoriente (in questo caso, “il” partoriente) a dare alla luce il proprio figlio: l'opera. Groto anche in altre sedi si riferisce alle sue *pièces* teatrali definendole mediante il *topos* di “figli” e “figlie”.

L'autore desidera dedicare il dramma sacro proprio alla sua interlocutrice¹⁸:

La religion di Sara, la innocenza di Isaac e la santità di Abrahamo mi protestarono che, sì come alle mie pastorali, alle mie comedie e alle mie tragedie¹⁹, opere favolose e mondane, alle quali disposi poscia l'animo adulto, quando ho voluto stamparle ho provveduto di personaggi del secolo²⁰, così dovendo uscire io provedessi lor di persona sacra, religiosa, innocente e santa. Conoscendo che ragionevole era la lor protesta, mi posi a ricercar persona di lor sodisfacimento, e in cotal ricerca mi lampeggiò subito, tra molti e tra molte, lo splendor

¹⁸ Nella stessa lettera Groto informa la monaca di aver precedentemente composto un'altra lettera di dedica per lei, che però ha ritenuto di distruggere: «Splendidissima mi apparve vostra riverenza in mezo ai raggi delle proprie virtù, d'intorno alle quali di una io discorrea lungamente in un'altra lettera, pur di dedicatione a lei, la qual ho poi squarciato, temendo anchora con la verità di offender la vostra humiltà, e d'apportar molestia alla vostra modestia» (GROTO, *Le Familiari*, p. 315).

¹⁹ A questa altezza cronologica Groto aveva dato alle stampe le tragedie *La Dalida* (1572) e *La Adriana* (1578), la favola pastorale *Il pentimento amoroso* (1576, in due emissioni) e la commedia *La Emilia* (1579), tutte per i torchi veneziani. Non è chiaro il motivo per cui Groto utilizzi il plurale in relazione alle commedie e alle favole pastorali, dal momento che nella lettera fa riferimento alle sole opere stampate; sappiamo però che nel 1582 il progetto per la stampa della *Calisto* e del *Tesoro* era già avviato (saranno stampati entrambi nel 1583 per i tipi veneziani di Fabio e Agostino Zoppini).

²⁰ Nelle lettere dedicatorie che precedono le *pièces* teatrali stampate fino a questa data i «personaggi del secolo» che compaiono sono l'amica Alessandra Volta, bolognese, una delle donne più influenti della vita di Groto (per *La Dalida*), Vincenzo Naldi, colonnello e governatore di Peschiera, con la moglie Marina Dolce Naldi (per *Il pentimento amoroso*), Paolo Tiepolo, riformatore dello studio di Padova e procuratore di San Marco (per *La Adriana*) e Giovanni da Legge, cavaliere e procuratore di San Marco (per *La Emilia*).

di vostra signoria reverenda, come fra i metalli l'oro, tra le gemme il piropo, tra i fiori la rosa e tra le stelle la Luna²¹.

All'altezza del settembre 1582, pertanto, Groto desiderava pubblicare *Lo Isac*, senza modificarne i versi giovanili. Non conosciamo i motivi che lo spinsero a rinunciare a questo suo proposito di pubblicazione: è degno di nota il fatto che *Lo Isac* non venne incluso nella stampa dei suoi *opera omnia* teatrali presso gli Zoppini (Venezia), avvenuta l'anno seguente (1583)²². Possiamo ipotizzare che abbia contribuito all'esclusione la natura peculiare di questo dramma, e per l'argomento e per l'epoca della composizione²³.

È un fatto che Groto non vedrà mai realizzata la stampa de *Lo Isac*: venne infatti approntata solo dopo la sua morte, a cura dello zio arciprete Giovan Battista Rivieri²⁴. Nella scarna

²¹ GROTO, *Le Familiari*, p. 314. Nel passo citato è stato necessario emendare la lezione iniziale («La religion *sarà*»), attestata dall'edizione Giuliani 1616 e accolta nell'edizione del 2007), sulla scorta dell'edizione di Venezia, Giovachino Brugnolo, 1601, in cui si legge «La religion *di Sarà*».

²² Nel 1583 Groto fece effettivamente stampare presso gli Zoppini tutte le *pièces* teatrali che aveva ultimato a quell'altezza cronologica: *La Dalida*; *Il pentimento amoroso*; *La Adriana*; *La Emilia*; *La Calisto*; *Il Tesoro*.

²³ Nella lettera in cui Groto dà notizia del nuovo progetto editoriale, datata 23 ottobre 1582, quest'opera non viene menzionata tra quelle che egli desidera di lì a breve stampare, e non viene fatta rientrare nel novero di «tutte le sceniche compositioni di Luigi Groto, Cieco d'Adria» (GROTO, *Le Familiari*, p. 328). Né venne compresa tra le opere che Groto attribuisce a sé stesso nella lettera dedicatoria del *Pentimento amoroso* o nel prologo della sua ultima composizione scenica, la commedia *L'Alteria* (1587). Certamente stupisce che Groto muti di proposito in un così breve lasso di tempo (16 settembre 1582, lettera di dedica – 23 ottobre 1582, esposizione del progetto editoriale a Gasparina Pittoni: poco più di un mese).

²⁴ Nella *princeps* il nome è Riven, ma si tratta di un errore di stampa per Rivieri (GROTTO, *La vita di Luigi Groto*, p. 125).

lettera di dedica²⁵, Rivieri sottolinea che Groto «pochi giorni prima, ch'egli morisse, aveva già disegnato di dare alle stampe» «la presente operetta» e si fa quindi carico di portare a termine l'impresa. La monaca dedicataria dell'opera, però, non è Cornelia di casa da Mula, ma suor Orsetta Pisani, del monastero di San Lorenzo, nei confronti della quale (e della madre e degli zii di lei Giovanni, Francesco ed Antonio Malipieri) Rivieri si dichiara «obbligatissimo»²⁶. Sembra quindi ragionevole escludere che la scelta della nuova dedicataria risalga a Groto.

Lo Isac è suddiviso in 5 atti, preceduti da un proemio, e presenta un totale di 17 scene (I: 4; II: 2; III: 5; IV: 3; V: 3); al termine di ogni atto (ad eccezione dell'ultimo) vi è un coro con funzione di intermezzo, che si immagina cantato dalle serve di Sara. Il testo dei cinque atti è in endecasillabi piani sciolti²⁷; i quattro cori hanno una struttura metrica più variata, composta da endecasillabi e settenari piani, con vari schemi rimici²⁸.

²⁵ La lettera è datata «Di Venezia il di 27. di Gen. 1585», *more veneto*, come è specificato in GROTO, *La vita di Luigi Groto*, p. 126. Si tratta pertanto del gennaio 1586, secondo le consuetudini correnti.

²⁶ Tutte le citazioni de *Lo Isac* presenti in questo articolo sono tratte dall'*editio princeps* dell'opera. Per favorire la leggibilità dei passi citati intervingo sulla grafia e sulla punteggiatura in direzione di un moderato ammodernamento; introduco inoltre la numerazione dei versi. Suor Orsetta Pisani fu verosimilmente parente di Francesco Pisani, cardinale (Venezia 1494 - Roma 1570): nella lettera di dedica de *I commentari di Caio Giulio Cesare, tradotti nuovamente di latino in lingua toscana da M. Francesco Baldelli* (Venezia, presso Enea de Alaris, 1573), Enea de Alaris afferma che il dedicatario Giovanni Malipieri era imparentato «con gli illustri e reverendissimi Cardinali Pisani, a' quali la Maestà Vostra era nepote e cugino» (c. 3r).

²⁷ Si segnala la presenza eccezionale di un quinario (*Lo Isac*, I, II, 70: «Ma che dich'io?»), dovuta forse alla caduta accidentale di un emistichio.

²⁸ Atto I, coro («*Oh lagrimosa vista*»): cinque strofe (abCabcC); atto II, coro («*Abi, abi, che di pietà foco sì ardente*»): due strofe (AbCDEEDCBAff); atto III, coro («*Se allegri i beni ricevuti abbiamo*»): tre strofe (AbAbcddCEE) e congedo (XX); atto IV, coro («*Oh quanto incomprensibili e secret?*»): sei quartine

La prima fonte del dramma è, naturalmente, il capitolo 22 di *Genesis*, con in aggiunta il tema del sorriso di Sara (*Gen.* 21, 6) e un breve cenno alla cacciata di Agar e Ismaele (*Gen.* 21, 8-13). Nell'opera di Grotto, la storia di Isacco si estende dalla promessa della sua nascita (*Gen.* 21, 1-7; *Lo Isac*, I, III, 119-29) all'annuncio ad Abramo che anche la moglie di suo fratello ha partorito un figlio (*Lo Isac*, V, III, 72-76 e *Gen.* 22, 20-23: ma nel racconto di *Genesis* i figli sono otto). Questa notizia viene messa in relazione con la "rinascita" o "seconda nascita" di Isacco, a seguito del sacrificio scongiurato (*Lo Isac*, V, III, 77-80).

Il proemio (definito «prologo» solo nella stampa romana del 1673, per i tipi di Bartolomeo Lupardi) è composto da 75 endecasillabi sciolti e invita il pubblico a non aspettarsi un dramma pastorale, una commedia o una tragedia, generi caratterizzati da costosi allestimenti scenici²⁹.

Verrà rappresentata, invece, una storia biblica, che offrirà agli spettatori un sacro esempio: il sacrificio di Isacco. Nel proemio viene esplicitamente dichiarato l'intento didascalico, tipico del teatro sacro, secondo il principio classico, e poi rinascimentale, del *docere et delectare* e rilevato l'interesse per il tema dell'opera:

[PROEMIO] [...] Ma piaciuto è a noi,
e a voi crediamo ancor che piacer debba,
di porvi innanzi gli occhi in mediocre
teatro istoria tolta dalle antiche
memorie ebreë, che appunto al tempo d'oggi

(ABBA) e congedo (XX). Si segnala un'anomalia rimica al quarto verso della seconda strofa del primo coro (v. 11), che propongo di sanare emendando *il suo senso > sua voglia*, in modo da preservare, al contempo, il senso del passo («veder contra *sua voglia* | il padre ubbidiente | uccidere il figliuolo», vv. 11-13).

²⁹ Cfr. ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1598, pp. 62-74, che descrive i sontuosi apparati allestiti soprattutto per le tragedie.

si confà molto, ove non solo avrete
della sua novità qualche diletto,
ma grande util ancor del sacro esempio:
però che spettatori oggi sarete
del memorabil sacrificio e degno
che 'l venerabil patriarca Abramo,
che là col figlio e la moglier si dorme,
comandato da Dio li vuole offrire.
(*Lo Isaac*, Proemio, 31-43)

Tale finalità didascalica è parimenti ripresa nei versi conclusivi del dramma, nel momento in cui l'angelo congeda gli spettatori³⁰:

ANGELO Andate dunque, benedetti, a casa
e voi fatte il medesimo³¹, o spettatori,
portandone con voi l'esempio visto
per ubbidir a Dio, per consolarvi,
quando qualche flagello Egli vi manda.
(*Lo Isaac*, V, III, 135-39)

³⁰ Tale dimensione didascalica non mancherà nelle successive *pièces* di Groto, che sono rivolte *in primis* ai suoi concittadini adriesi. In base a sporadiche testimonianze, siamo in grado di affermare che il livello culturale medio della popolazione di Adria alla metà del XVI secolo era piuttosto basso. Marzia Pieri ricorda alcuni dati: nel 1541 il podestà Alvise Contarini stabilì l'obbligo, per i funzionari pubblici, di dimostrare la loro capacità di lettura; nel 1583 il vescovo Canani vietò di amministrare i sacramenti nei confronti delle persone (ed erano numerose) che non conoscevano le preghiere; pubblicò inoltre le *Costituzioni sinodali* in volgare per venire incontro alle esigenze del clero di Adria, che in buona parte non conosceva il latino (M. PIERI, *Il «laboratorio provinciale» di Luigi Groto*, «Rivista Italiana di Drammaturgia» IV, 14 (1979), pp. 3-35: 26, nota 49). In un ambiente culturale così arretrato la proposta grotiana di portare sulle scene drammi sacri incentrati sulle più importanti storie bibliche assumeva indubbiamente un significato catechetico e didattico.

³¹ Sano l'ipermetria nel modo più economico (*medesimo per medesimo*).

Il dramma sacro si apre con l'angelo che sveglia Abramo chiedendogli di sacrificare il figlio Isacco (I, 1) e si chiude con una scena corale e festosa (V, III), che vede presenti tutti i personaggi, nella quale trova espressione la gioia di Sara nel ritrovare il figlio vivo; Isacco viene accostato a Gesù Cristo, del quale è una prefigurazione, secondo una tradizione interpretativa che risale a *Ebr.* 11, 17-19.

Ne *Lo Isac* Groto sviluppa e amplia il racconto veterotestamentario in un dramma sacro che prevede nove personaggi, cui si aggiungono i cori. Oltre alle figure bibliche di Abramo, Sara, Isacco, due servi (che il Cieco chiama Sofer e Si-ban), e di un angelo, al quale affida anche il compito di rappresentare la voce divina che in *Gen.* 22, 1 richiede il sacrificio³², l'autore adriese introduce le serve di Sara Ada e Tamar e un nunzio, che compare solo nell'ultima scena. Il culmine della tensione si ha negli ultimi versi della scena I del IV atto, quando il sacrificio di Isacco sembra imminente e inevitabile. Abramo e Isacco appaiono inermi e smarriti, l'uno invocando Dio, l'altro Dio e la madre:

[ABRAMO] Non gridar, ch'io morrò, se pur son vivo!
Non favellar, che casca il vecchio padre!
Signor, gira qua gli occhi! ISACCO Oh, Dio! Oh, madre!
(*Lo Isac*, IV, 1, 271-73)

La tensione si scioglie prontamente nei primi versi della scena successiva, grazie all'intervento risolutivo dell'angelo che

³² Non in tutti i drammi sacri coevi dedicati al sacrificio di Isacco gli autori optano, con maggiore verosimiglianza, per la scelta dell'angelo nella drammatizzazione della voce divina. Nella rappresentazione spirituale del frate Agostino Cassinotto (cfr. nota 4) compare il personaggio di «Iddio», che si esprime con frasi in latino e in italiano.

blocca il sacrificio, un procedimento che ricorda quello del *Deus ex machina*:

ANGELO Non distender la man sull'innocenza
del figlio! Omai lo sciogli da' legami!
Nella tua fede e ubbidienza godi
più che de' cinque Re³³ nella vittoria!
(*Lo Isac*, IV, II, 1-4)

Lo scarno racconto di *Genesi* diventa l'occasione per creare un dramma sacro in cui i personaggi sono dipinti con vivacità: le loro parole e le loro azioni sono ricche di *pathos*, assicurando così il coinvolgimento emotivo degli spettatori, come ad esempio nella serie insistita di interrogative che esprimono molto bene la lotta interiore di Abramo (I, I-II).

È interessante, soprattutto, considerare gli sviluppi della storia di Isacco ed Abramo che sono presenti nel testo di Groto e assenti in *Genesi*, per individuare eventuali ulteriori fonti de *Lo Isac*.

La figura di Sara, che nel racconto di *Gen. 22* rimane avvolta nell'ombra, aveva suscitato un dibattito fra i commentatori antichi, incentrato sulla questione se Abramo le avesse comunicato o meno il comando divino. Groto prevede una risposta positiva al quesito, ma mette in scena un Abramo esitante e dubbioso, che vorrebbe tenere Sara all'oscuro dell'azione che sta per compiere e che alla fine si trova costretto a rivelarle tutto, suo malgrado, solo per l'insistenza della donna.

Sara è un personaggio ben delineato nel dramma di Groto, una vera protagonista, insieme ad Abramo, nelle scene degli

³³ Sono i re di Sodoma, Gomorra, Adma, Seboim e Bela. Abramo li liberò, sconfiggendo i re di Sennaar, Ellasar, Elam e dei Goi, che li avevano vinti in precedenza e avevano reso prigioniero Lot (*Gen. 14*, 1-17).

atti I-III. La sua presenza aleggia anche durante il momento del sacrificio ed ella ritorna in primo piano, festosa e piena di gioia, nella conclusione. La coppia di patriarchi non è puramente austera nell'obbedienza e il loro rapporto presenta tratti di umana debolezza, facilitando l'identificazione con il pubblico. Ciò emerge nei passi seguenti:

- Abramo, monologando sofferente ad alta voce, riflette sul fatto che se la moglie lo sentisse sarebbe peggio (I, 1);
- Abramo nasconde inizialmente a Sara il motivo della sua straordinaria veglia e la donna non gli crede (I, III);
- Abramo si rivolge a Dio lamentandosi, dicendogli che ora deve affrontare anche il dolore di Sara (I, III);
- Sara fa uso di una strategia argomentativa quasi ricattatoria per convincere Abramo a rivelarle i motivi del suo turbamento (I, III);
- Abramo prova disappunto nel momento in cui Sara rinviene dallo svenimento, perché questo gli impedisce di lasciare la casa all'insaputa della donna (III, 1);
- Abramo mente a Sara dicendole che il termine prescritto per il sacrificio è di otto giorni, e non di tre (III, II, 180 e IV, I, 134-36)³⁴.

In confronto a Sara, il personaggio di Abramo, seppur inizialmente attanagliato dal dubbio, appare più saldo nella sua ubbidienza. Ciò è certamente in linea con il rigore della figura biblica, anche se il patriarca di Groto non si mostra privo di tratti di umana fragilità.

In particolare, sembra che il Cieco attinga gli spunti narrativi relativi alle preoccupazioni di Abramo e al suo desiderio

³⁴ Questi inserti domestici, che propongono situazioni vicine a quelle della commedia, alleggeriscono il tono del dramma sacro.

di tenere all'oscuro la moglie dalla *Rappresentazione di Abramo ed Isaac* (1449³⁵) di Feo Belcari (Firenze 1410 - Firenze 1484). Il testo belcariano, che precede di oltre un secolo quello di Groto, era ancora molto letto nel Cinquecento: conosceva infatti una buona circolazione, a giudicare dalle numerose edizioni che di esso vennero approntate, soprattutto in area toscana (fiorentina e senese), ma anche veneziana³⁶.

Né questo è l'unico punto di contatto fra la Sara messa in scena da Groto e quella di Feo Belcari. Comuni ai due testi sono infatti:

³⁵ La data della rappresentazione, che ebbe luogo a Firenze nella chiesa di Santa Maddalena in luogo detto "Cestelli", si ricava dal codice ms. Cl. VII, n. 367 conservato presso la *Magliabechiana*.

³⁶ *EDIT16* censisce ben ventotto edizioni di questo testo nel XVI secolo (non tutte datate o databili), comprese fra il 1510 circa e il 1590, più frequenti negli anni centrali del secolo (sette edizioni fra il 1545 e il 1562). Esse sono, in maggioranza, di area fiorentina (sedici edizioni: dodici stampate sicuramente a Firenze, quattro presumibilmente tali) e senese (cinque edizioni); si registra anche un'edizione bresciana (1535?, stampata probabilmente da Damiano e Giacomo Filippo Turlino). Le tre edizioni veneziane o attribuibili ai torchi di Venezia a noi note risalgono al 1510 circa (*La presentatione di Abraham & Isaac*, stampata presumibilmente a Venezia – per il luogo e la data cfr. *Edizioni fiorentine del Quattrocento e primo Cinquecento in Trivulziana*, mostra curata da A. TURA, Milano, Comune di Milano, 2001, p. 104, n. 116), probabilmente alla metà degli anni '20 (*La representatione di Abraam & Isaac*, Venezia, per Francesco Bindoni & Mapheo Pasini compagni a l'anzol Raphael, 1525?) e alla fine del secolo (*La rappresentazione de Abraam, et de Isaac*, Venezia, in Frezzaria al segno della Regina, 1590). Per le edizioni antiche di questa sacra rappresentazione fiorentina cfr. anche *Bibliografia delle antiche rappresentazioni italiane sacre e profane stampate nei secoli XV e XVI*, a cura di P. COLOMB DE BATINES, Roma, Borzi, 1967, pp. 6-9.

- il richiamo al suo «sorriso» al momento della nascita di Isacco (attinto da *Gen.* 21, 6), che ora è tramutato in pianto (B 21, 3; G I, III, 119-129 e III, II, 79-80)³⁷;
- il pensiero estremo che sarebbe stato per lei meno doloroso rimanere sterile, piuttosto che sopravvivere alla morte del figlio tanto amato (B 21, 7-8; G III, II, 81-82);
- il ricordo che Isacco rivolge a sua madre nel momento che immediatamente precede il sacrificio e il richiamo alla intercessione di Sara presso il Signore, che avrebbe potuto sospendere il sacrificio (B 28; G IV, I e I, III, 135-37);
- la definizione di Isacco come sostegno della loro vecchiaia (B 25, 7-8; G I, III, 131; III, II, 63-64; IV, I, 35-36) (ma questa è anche, evidentemente, espressione topica);
- l'invito finale a far festa, del quale Sara si fa promotrice (B 61; G V, III).

A differenza del testo di Belcari, che a motivo della sua particolare destinazione, come ha ben mostrato Konrad Eisenbichler³⁸, poneva l'accento sulla figura di Isacco, figlio prima renitente e poi ubbidiente, il grande protagonista torna in Groto a essere il patriarca Abramo. La lotta spirituale, che viene risolta nell'ubbidienza al comando divino, è innanzitutto sua. Questo è evidente anche considerando l'estensione del testo: in Belcari il travaglio interiore di Abramo è assente e le due ottave che seguono quella del comando dell'angelo sono incentrate sulla sua pronta ubbidienza (B 9-10); a quello di Isacco sono

³⁷ Indico con B il testo di Feo Belcari (seguito dai numeri dell'ottava e poi dei versi) e con G quello di Luigi Groto (seguito dai numeri dell'atto, della scena e dei versi).

³⁸ K. EISENBICHLER, *Per un nuovo approccio all'«Abramo e Isac» di Feo Belcari*, in *Cultura e potere nel Rinascimento. Atti del IX Convegno Internazionale* (Chianciano-Pienza 21-24 luglio 1997), a cura di L. SECCHI TARUGI, Firenze, Cesati 1999, pp. 293-300.

invece dedicate ben tre ottave (27-29), che si chiudono con la rinnovata richiesta al padre di risparmiargli la vita.

Nondimeno, la figura del figlio di Abramo è ben sviluppata anche in Groto, e proprio qui potrebbe evidenziarsi un richiamo diretto al testo quattrocentesco: la strategia argomentativa seguita da Isacco nel momento che precede immediatamente il sacrificio (IV, 1) sembra essere, infatti, seppur con qualche *variatio*, uno sviluppo dei temi esposti dal medesimo personaggio nelle tre ottave del testo di Belcari (27-29). I motivi si susseguono nel medesimo ordine nei due testi:

1. il peccato e il perdono (B 27, 3-4; G 110-13: ne parla Abramo);
2. la pietà, l'innocenza e la giovinezza (B 27, 5-6; G 174-77);
3. il pensiero che per Abramo sarà come morire cento volte (B 27, 7-8; G 223-24: mille);
4. il ricordo della madre Sara (B 28, 1-4; G 225-39);
5. Isacco non riesce a star ritto a motivo della sofferenza interiore che prova al pensiero della morte (B 29, 6; G 272: lo è Abramo).

I motivi belcariani che a prima vista potrebbero sembrare assenti in questo punto del testo di Groto (il pensiero dell'intercessione di Sara presso Dio per scongiurare il sacrificio, la promessa della discendenza che sembra essere vanificata dalla richiesta del sacrificio) compaiono in realtà in altri luoghi de *Lo Isac* (I, III, 135-56; I, II, 16-17). Pare quindi non del tutto fuori luogo avanzare l'ipotesi di una memoria del testo quattrocentesco nel dramma sacro del Cieco.

Un discorso simile potrebbe essere introdotto per altri aspetti dei quali il testo sacro tace: il bacio tra Abramo e Isacco, la benedizione del patriarca verso il figlio, il canto di Isacco, l'ambientazione silvestre, la metafora del figlio di Abramo come "fiore".

I due motivi del bacio e della benedizione sono presenti sia nel testo grotiano che in quello belcariano, ma con *variatio*. Il bacio è dato da Abramo ad Isacco in Belcari e, con maggior *pathos*, da Isacco ad Abramo in Groto: in entrambi gli autori, comunque, prima che Isacco venga spogliato. Anche il tema della benedizione accomuna le due opere: ma se è accennato e semplicemente risolto in Belcari (Isacco la chiede al padre prima del sacrificio e Abramo gliela impartisce: 37-38), in Groto è sviluppato problematicamente (IV, I-II). È sempre Isacco che la domanda al padre prima del sacrificio, ma Abramo inizialmente gliela nega, perché

ABRAMO Non è degna la man di benedirti
a cui niega il Signor ogni Sua aita:
la man che tosto deve aprirti il petto,
la man già contra te fatta crudele!
(*Lo Isac*, IV, I, 244-47)

Abramo benedirà poi Isacco dopo il sacrificio scongiurato, con le parole che Groto attinge dalla benedizione che Isacco impartirà a Giacobbe (*Lo Isac* IV, II, 59-74; *Gen.* 27, 27-29). Anche in questo caso sembra che il Cieco abbia sviluppato uno spunto presente nel testo di Feo Belcari, portandolo ad un esito originale.

Ulteriori punti di contatto tra i due testi possono essere ravvisati nel canto di lode a Dio di Isacco dopo la sospensione del sacrificio. In Groto, Abramo invita il figlio a «magnificarLo con tuoi inni e salmi» (IV, II, 36); nella didascalia che precede l'ottava 50 del testo belcariano, Isacco «laudando Dio giù pel monte, va cantando». È però opportuno evidenziare, in questo caso, anche un comune riferimento ai numerosi salmi che esortano a lodare Dio³⁹.

³⁹ Ricordo solo i principali: *Ps.* 46; *Ps.* 97; *Ps.* 116, *Ps.* 117.

Anche l'ambientazione del dramma sacro, caratterizzata in senso silvestre («boschetto d'intricati rami», III, IV, 30; «queste selve», III, v, 26), sembra derivare a Groto dalla sacra rappresentazione di Feo Belcari⁴⁰: ma nell'autore adriese la caratteristica del luogo deserto (inteso in senso di “solitario, derelitto”), va perduta.

Con un'efficace metafora, che ben ne sottolinea la giovinezza, la fragilità e l'innocenza, Isacco viene accostato, in entrambi i testi, ad un fiore. Nella *Rappresentazione di Abramo ed Isaac* il patriarca, prima di compiere il sacrificio, definisce il figlio «fresco giglio | che dà suave e grande e buono odore» (33, 5-6), richiamando il fiore simbolo della purezza e del martirio, ma forse anche omaggiando Firenze (città di Feo Belcari)⁴¹. Ne *Lo Isac* ritorna l'immagine del fiore, ma con un esito di maggior drammaticità, conseguito mediante il recupero del *topos* classico del fiore reciso⁴².

⁴⁰ «Cammina per la selva aspra e deserta» (B 3); «per loco selvaggio» (5); «va' per via selvaggia» (8); «per luoghi selvaggi» (12); «luogo silvestro e deserto» (17).

⁴¹ Alla denominazione segue quella di «splendente fiore» in un'ottava aggiunta al testo nel celebre laudario vaticano *Chigiano L.VII.266* (N. NEWBIGIN, *Il testo e il contesto dell'«Abramo e Isaac» di Feo Belcari*, «Studi e problemi di critica testuale», XXIII (1981), pp. 13-37: 35).

⁴² «[ABRAMO] Debbo vederti esangue al mio cospetto, | vederti e vivo e morto in un baleno, | qual fior che, tronco dall'aratro, langue | per poco spazio, e infin, secche le foglie, | cade in seno alla terra e resta spento?» (*Lo Isac*, IV, 1, 252-56). L'immagine del fiore reciso o calpestato ha origini antiche: classicamente, si riscontra in Omero, *Il. VIII*, 306-08; Saffo, *fragm.* 105b; Ovidio, *Met.* X, 190-95; cui si aggiunge la presenza dell'aratro in Catullo, *Carm.* XI, 21-25 e LXII, 39-40; Virgilio, *Aen.* IX, 435-37. In epoca moderna è ripresa da Ariosto nell'episodio della morte di Dardinello (*Orl. fur.* XVIII, 153). Si deve probabilmente a Groto l'introduzione di questa immagine in una *pièce* teatrale e in un'opera letteraria sacra, con un probabile ricordo dell'archetipo biblico del fiore come immagine-simbolo della fragilità umana (*Iob.* 14, 1-2; *Ps.* 101, 12; 102, 15-16,

Si tratta di tessere che, prese singolarmente, non sarebbero di per sé molto parlanti; messe però a sistema, e paragonate ai silenzi del testo biblico, fanno ritenere che Groto conoscesse la sacra rappresentazione di Feo Belcari, dal momento che nel comporre il proprio dramma sacro, l'autore adriese pare aver ripreso, approfondito e sviluppato spunti narrativi o drammatici già presenti in quel testo.

La tesi trova sostegno anche nell'affinità metrica tra la primitiva versione in ottave di Groto delle storie del Vecchio Testamento (non giunta a noi) e la *Rappresentazione* di Feo Belcari: l'ottava era del resto il metro tipico della sacra rappresentazione⁴³.

Il dramma sacro del Cieco d'Adria testimonia, innanzitutto, che il testo quattrocentesco di Feo Belcari poteva esercitare un termine di confronto utile per un dramma sacro sul

poi ripreso in *Iac.* 1, 10). Una singolare combinazione tra l'immagine tradizionale del fiore reciso e quella del giglio offerto a Dio, sempre accostata alla figura di Isacco, si riscontra, a Seicento inoltrato, nell'azione sacra intitolata *Il sacrificio incruento dell'Eucharistia Adombrato nella Vittima dell'unico Figlio Isacco, à Dio offerta dal Patriarca Abramo*, musicata da Vincenzo Tozzi, lettera di dedica firmata da Giuseppe Stagno (*editio princeps* Cosenza, Gio. Battista Rossi, 1672): «reciso giglio» (scena II, p. 11). Per un approfondimento sul *topos* del fiore reciso nella classicità cfr. M. S. CELENTANO, *Il fiore reciso dall'aratro: ambiguità di una similitudine* (*Catull.* 11, 22-24), «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», New Series, XXXVII, 1 (1991), pp. 83-100.

⁴³ Sarà allora da intendere con la dovuta cautela la dichiarazione di Groto, che nella lettera alla monaca Cornelia di casa da Mula afferma, topicamente, di aver composto le storie sui due Testamenti «senza haver pur ancho inteso l'arte poetica o l'arte oratoria, o lingua alcuna, o latina o volgare» (GROTO, *Le Familiari*, p. 313). Ma, come emerge già dalla giovanile orazione per la regina Bona di Polonia (1556), Groto mostra una precoce dimestichezza con la letteratura classica (B. SPAGGIARI, *Studi su Luigi Groto e sull'epigramma nei «Shakespeare's Sonnets»*, Wien, Lit Verlag, 2019, p. 27, nota 55).

medesimo tema fino ad oltre la metà del Cinquecento. Groto ne accolse gli spunti che potevano sembrargli più interessanti ma non mancò tuttavia di rielaborarli, riferendosi non pedissequamente alla sua fonte, come ho cercato di dimostrare, e componendo un dramma sacro che fu capace di incontrare il favore di un pubblico di lettori fino a Seicento inoltrato. Il richiamo al testo belcariano, un'opera che conobbe un successo duraturo tra Quattro e Cinquecento, mostra inoltre il Cieco d'Adria, sin dall'età giovanile, interessato a confrontarsi con le voci letterarie più significative circolanti nel panorama culturale del suo tempo.

MARTA FUMI

Luigi Groto lettore di Feo Belcari. Appunti sul dramma sacro «Lo Isac» (1586) e sui suoi rapporti con la «Rappresentazione di Abramo ed Isaac» (1449)

L'articolo presenta l'unica opera drammaturgica a carattere sacro giunta a noi di Luigi Groto, il Cieco d'Adria (Adria, 1541 - Venezia, 1585), intitolata *Lo Isac* e dedicata al sacrificio di Isacco. Dopo un'introduzione all'opera, sono delineati i rapporti de *Lo Isac* con *Rappresentazione di Abramo ed Isaac* di Feo Belcari (1449), un testo che il Cieco d'Adria ebbe ben presente durante la stesura della sua pièce teatrale. Tali rapporti dimostrano la vitalità del testo belcariano fino alla seconda metà del Cinquecento.

Luigi Groto reader of Feo Belcari. Notes on the sacred drama «Lo Isac» (1586) and its relationship with the «Rappresentazione di Abramo ed Isaac» (1449)

The article presents *Lo Isac*, the only sacred drama belonging to Luigi Groto, il Cieco d'Adria (Adria, 1541 - Venice, 1585), that has come down to us. This drama is dedicated to the sacrifice of Isaac. After an introduction to the play, the author highlights the relationship between *Lo Isac* and Feo Belcari's *Rappresentazione di Abramo ed Isaac* (1449), an important source for Luigi Groto's play. This relationship demonstrates the vitality of Belcari's text until up the second half of the 16th century.

Articolo presentato a gennaio 2021. Pubblicato *on line* a novembre 2021
© 2021 dall'Autore; licenziatario Studi giralddiani. Letteratura e teatro, Messina, Italia.
Questo è un articolo ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0
Studi giralddiani. Letteratura e teatro, Anno VII, 2021
DOI: 10.13129 / 2421-4191 / 2021.7.33-56

GIAMPAOLO CHILLÈ

UNA “POESIA” DI TIZIANO NELL’ERCOLE DI GIRALDI.
OSSERVAZIONI STORICO-ARTISTICHE
A MARGINE DI DUE OTTAVE

Imperoché tanta è la convenienza c’hanno fra loro la poesia e la dipintura, che quella è detta dipintura che favelli e questa poesia muta¹.

Tale considerazione, che rimanda al pensiero di Simonide di Chio e di Leonardo e riassume il concetto oraziano di *ut pictura poesis*, ben si presta a palesare il modo in cui Giovan Battista Giraldi Cinthio guarda alle possibilità immaginifiche della scrittura e contemporaneamente al potere narrativo della pittura. Come è stato puntualizzato recentemente da Corinne Lucas Fiorato, diversi sono i testi licenziati dal poligrafo ferrarese nei quali sono contenute riflessioni sulle immagini, sia afferenti all’aspetto strettamente letterario sia al mondo del teatro², alle arti figurative e «alla dimensione “mentale” e inte-

¹ GIOVAN BATTISTA GIRALDI, *L’uomo di corte* [Discorso intorno a quello che si conviene a giovane nobile e ben creato per servire un gran principe, Pavia, Bartoli, 1569], a cura di W. MORETTI, Modena, Mucchi, 1989, p. 42.

² Su tale aspetto si veda quanto osservato in G. FATTORINI, *Da Girolamo da Carpi al Riccio: scene di teatro tra la Ferrara di Giraldi Cinthio e la Siena Medicea degli Accademici Intronati*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», IV (2018), pp. 226-307.

GIAMPAOLO CHILLÈ, *Una “poesia” di Tiziano nell’«Ercole» di Giraldi. Osservazioni storico-artistiche a margine di due ottave*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», VII (2021), pp. 57-108.

riore dell'individuo»³. Oltre a discettare sull'opportunità di insegnare l'arte della pittura ai giovani nobili e, in più occasioni, sul rapporto tra parole e figurazioni, non manca nei suoi lavori di menzionare importanti personalità del mondo dell'arte – da Apelle a Michelangelo, a Giovanni da Castel Bolognese – o di inserire le stesse figure quali protagoniste di alcune novelle degli *Ecatommiti*⁴. Il presente contributo prende le mosse proprio da una di queste citazioni e precisamente da alcuni versi dell'*Ercole*, poema in ottave dato alle stampe, seppur in maniera parziale, nel 1557 dopo un lungo e complesso *iter* redazionale⁵. Nel sesto canto di tale componimento, raccontando l'intervento del protagonista in soccorso delle popolazioni dell'Erimanto, in Arcadia, vessate ed atterrite dalla presenza del ladrone Sauro, Giraldo Cinthio si sofferma a riferire le drammatiche vicende della giovane Licora, «la più bella che mai vedesse occhio mortale»⁶, rapita e violentata dal turpe Lamante e in seguito abbandonata da questi al «sì crudo e sì feroce»⁷ Sauro, capace delle nefandezze più atroci, finanche quella di cibarsi di esseri umani. Denudata e legata ad un albe-

³ C. LUCAS FIORATO, *Appunti sulle immagini negli scritti di Giraldo Cinthio*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», V (2019), pp. 265-94: 265.

⁴ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, a cura di S. VILLARI, Roma, Salerno Editrice, 2012 (novelle VII 1 e VII 10).

⁵ Su tale opera si vedano in ultimo ID., *Canti dell'Hercole (ms. Classe I 406 della BCAlFe)*, edizione critica a cura di C. MOLINARI, Ferrara, Edisai, 2016; M. COMELLI, *Alcuni esemplari postillati dell'«Ercole» di G. B. Giraldo Cinthio*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», III (2017), pp. 99-124, ai quali si rimanda per gli studi precedenti. Interessanti puntualizzazioni sulla cronologia compositiva dell'opera sono in S. VILLARI, *Nell'officina dell'autore*, in *Da Ferrara a Firenze: incontri giraldiani. Per Carla Molinari*, a cura di I. ROMERA PINTOR e S. VILLARI, Roma, Aracne, 2018, pp. 93-107: 102-03.

⁶ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Dell'Hercole [...] Canti ventisei*, Modena, Stamperia de' Gadaldini, 1557, p. 69.

⁷ Ivi, p. 66.

ro in attesa di essere divorata, la ragazza fu salvata *in extremis* dal prode Ercole, colpito dalla sua bellezza che «Celeste pareva et non mortale»⁸, e immantinente riconsegnata all'anziano padre ed all'amato Alcide. Per caratterizzare fisicamente la fanciulla, conferirle concretezza visiva e, soprattutto, per offrire al lettore un termine noto e sommo di paragone per immaginare la bellezza, Giraldi Cinthio scrive:

Costei, cred'io, s'imaginò Titiano,
Quando la bella Venere dipinse
Col bello Adon, c'haveva i cani a mano,
Et caldi preghi a lui porger la finse,
Sì che dir gli pareva, in atto humano:
"Per quello amor, che a darmiti mi strinse,
Poi ch'ire in caccia vuoi, ti prego, Adone,
Che cinghiale non cerchi, orso o leone.

Che ciò che fece mai natura et arte,
Con quanta usar sepperò industria et cura,
La dotta mano espresse in ogni parte
Di quella incomparabile figura,
Tal che dal quinto ciel poteva Marte
Scendere ad abbracciar l'alta pittura,
Stimando questa più vaga di quella,
Che ogn'altra Dea, nel ciel, facea men bella⁹.

Non si limita l'umanista a paragonare l'avvenenza della giovane Licora a quella della dea citerea, bella per antonomasia, ma suggerisce addirittura che lo stesso Tiziano si sia ispirato ad essa nel rappresentare le fattezze di Venere in uno dei suoi dipinti più noti ed apprezzati, il cui successo resta quasi senza pari, stante le numerose repliche dello stesso pittore e della

⁸ Ivi, p. 77.

⁹ *Ibidem*.

sua bottega¹⁰, le diverse traduzioni ad incisione, le tante attestazioni documentarie, nonché la sua capacità di ispirare per secoli diverse generazioni di pittori da Paolo Veronese a Francis Picabia. Mi riferisco a *Venere e Adone*, opera che nei tratti iconografici fondamentali è descritta in maniera puntuale ma essenziale, offrendo un interessante riferimento letterario rimasto ignorato dalla critica tizianesca¹¹. Per quanto apparentemente vago, giacché privo di elementi circostanziati, tale accenno non manca di offrire alcuni spunti di riflessione nonché un possibile appiglio per conferire maggior credito ad una suggestiva ipotesi recentemente avanzata, che non manca, tuttavia, di destare non poche perplessità.

In realtà Giraldi Cinthio, più che ad un dipinto specifico, si riferisce ad un'iconografia fortunatissima sulla quale Tiziano si confrontò per oltre quattro decenni e che trova la sua versione più eminente nella tela inviata a Filippo II alla fine dell'estate del 1554, oggi conservata al Museo Nacional del Prado (fig. 1), dallo stesso pittore considerata «una delle belle cose che mai fece»¹².

¹⁰ Sulle attività di riproduzione e replica di opere di Tiziano da parte della sua bottega cfr. G. TAGLIAFERRO, B. AIKEMA, M. MANCINI e A. J. MARTIN, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze, Alinari 24 Ore, 2009, pp. 223-73.

¹¹ Dei versi di Giraldi è fatta semplice menzione in S. JOSSA, *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Napoli, Vivarium, 1996, p. 260; L. FREEDMAN, *The Vainly Imploring Goddess in Titian's «Venus and Adonis»*, in *Titian: materiality, likeness, istoria*, a cura di J. WOODS-MARSDEN, introduzione di D. ROSAND, Brepols, Turnhout, 2007, pp. 83-96: 92; EAD., *Classical myths in the Italian Renaissance painting*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 212-13.

¹² Come scriveva nel 1567 il mercante d'arte Niccolò Stoppio, al servizio di Alberto V di Baviera, in una missiva del 14 dicembre indirizzata al ricco banchiere e mecenate tedesco Hans Jakob Fugger. Cfr. C. HOPE, *Hans Mielich at Titian's Studio*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», LX (1997), pp. 260-61: 261.

Si tratta della più celebre e celebrata delle *Poesie* di Tiziano, serie di sei dipinti raffiguranti soggetti mitologici ispirati alle *Metamorfosi* di Ovidio¹³ eseguita, in piena libertà, per Filippo II di Spagna nell'arco di circa dieci anni e immaginata per essere esposta in un unico ambiente, secondo un'idea, di fatto, mai concretizzatasi per via dei lunghi tempi di realizzazione e dei cambi di residenza del sovrano. Benché lo stesso pittore avesse posto in correlazione alcune opere tra loro e avesse concepito la serie come un insieme di tre coppie, il carattere di unitarietà vagheggiato al momento dell'ideazione venne progressivamente scemando fino a sparire durante l'esecuzione, conferendo alla singola tela autonomia rispetto alle altre. Tale indipendenza è stata in seguito ulteriormente ribadita dallo smembramento della raccolta, i cui esemplari sono conservati oggi in diversi musei. Oltre al già ricordato *Venere e Adone* del Prado, fanno parte delle *Poesie* di Tiziano la *Danae* della collezione Wellington dell'Apsley House, *Diana e Atteone* e *Diana e Callisto* della National Gallery of Scotland di Edimburgo, il *Ratto di Europa*, dell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston e il *Perseo e Andromeda* della Collezione Wallace, nonché *La morte di Atteone* della National Gallery (fig. 2-7), quest'ultima eseguita in anni molto più avanzati, sebbene concepita originariamente come parte della serie e mai inviata a Filippo II¹⁴.

¹³ Il racconto mitologico è per Tiziano un pretesto per indugiare sulla bellezza del nudo femminile. Limitata e fuorviante è, tuttavia, qualsiasi interpretazione che si riduca a rintracciare nelle varie tele una esclusiva o preponderante valenza erotica. Tale connotazione, infatti, ad una attenta lettura iconografica appare in ogni dipinto sempre marginale, surclassata da significati ben più alti, allegorici e morali, perfettamente in linea con la cultura coeva.

¹⁴ Di singolare interesse, pertanto, è stata la recentissima mostra *Titian. Love, desire, death* – pressoché virtuale stante la pandemia in corso – che ha visto le *Poesie* riunite a Londra, alla National Gallery. Cfr. *Titian*.

Come è noto, fu lo stesso Tiziano a definire *Poesie* i propri dipinti, secondo l'uso piuttosto diffuso nel Cinquecento di utilizzare termini letterari per indicare composizioni pittoriche su temi mitologici¹⁵. Nella lettera indirizzata al Re di Spagna, che accompagnava l'invio del quadro di *Venere e Adone* oggi al Prado, infatti, egli scriveva:

Viene hora a rallegrarsi con Vostra Maestà, del nuovo Regno concessogli da Dio, il mio animo accompagnato dalla presente pittura di Venere, et Adone: la qual pittura spero sarà veduta da lei con quei lieti occhi, che soleva già volgere alle cose del suo servo Tiziano. Et perché la Danae, ch'io mandai già a Vostra Maestà, si vedeva tutta dalla parte dinanzi, ho voluto in questa altra poesia variare, et farle mostrare la contraria parte, acciò che riesca il Camerino, dove hanno da stare, più gratioso alla vista¹⁶.

Love, desire, death, a cura di M. WIVEL, London, National Gallery Company, 2020. Sulle *Poesie* tizianesche si vedano inoltre i contributi appena usciti di Fernando Checa Cremades (*Mitologías. Poesías de Tiziano para Felipe II*, Madrid, Casimiro, 2021) e di Miguel Falomir (*Titian and the "Poesie". Experimentation and freedom in mythological painting*, in *Mythological Passions: Tiziano, Veronese, Allori, Rubens, Ribera, Poussin, Van Dyck, Velázquez*, a cura di M. FALOMIR, A. VERGARA, S. BARKER e J. MOSCOSO, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2021, pp. 14-39).

¹⁵ Favola, ad esempio, è definito da Mario Equicola un dipinto raffigurante una scena ispirata alla mitologica classica, in una nota lettera del 1511 indirizzata ad Isabella d'Este. Cfr. C. HOPE, *I camerini d'alabastro: la collocazione e la decorazione pittorica*, in *Il Camerino di Alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica*. Catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, 14 marzo-13 giugno 2004), a cura di M. CERIANA, Cinisello Balsamo, Silvana, 2004, pp. 82-95.

¹⁶ Per il testo completo della missiva, priva di data ma risalente alla fine dell'estate del 1554 cfr. LODOVICO DOLCE, *Lettere di diversi eccellentiss. huomini raccolte da diversi libri*, Venezia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, 1554, p. 231, oggi in *Tiziano. L'epistolario*, a cura di L. PUPPI, postfazione di C. HOPE, Firenze, Alinari 24 Ore, 2012, pp. 213-14. La questione relativa al reale autore della lettera è dibattuta. Verosimile è che essa sia stata redatta da Lodovico Dolce (cfr. la postfazione di Hope, *ivi*, p. 348).

Il quadro madrileno si ritiene ultimato prima del 10 settembre del 1554, data riportata su una missiva di Tiziano al nobile Giovanni Benavides nella quale il pittore asserisce che presto questi avrebbe potuto apprezzare «quanto spirito e amore» erano stati da lui profusi nell'esecuzione¹⁷.

Oltremodo vasta è la storiografia relativa ad esso e più compiutamente alla serie di tele raffiguranti *Venere e Adone* eseguite dal cadorino o immediatamente riconducibili alla sua bottega¹⁸. Essa trova un apprezzabile momento di sintesi nel recente contributo monografico di Thomas Dalla Costa¹⁹ nel quale, con acribia, sono prese in esame e in parte chiarite molteplici problematiche connesse all'iconografia adonia tizianesca, a partire dalla formulazione del soggetto e dalla genesi di tutte le varianti conosciute, sulle quali i pareri espressi dalla critica sono contrastanti, sia per quel che concerne la quantificazione del reale apporto del maestro alla stesura della singola tela, sia per quanto attiene alla datazione.

Manifeste sono le differenze che è possibile rintracciare tra le varie stesure, sotto il profilo squisitamente stilistico, con-

¹⁷ Ivi, pp. 210-11. Su tale aspetto non manca di esprimersi analogamente anche l'ambasciatore imperiale Francisco de Vargas in una lettera del successivo 16 ottobre inviata a Antoine Perrenot de Granvelle, al tempo vescovo di Arras e già membro del Consiglio di Carlo V. Riferendosi all'opera, infatti, de Vargas la definisce «un quadro di grande valore per cui Tiziano si è dato molta pena» (M. MANCINI, *Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1998, p. 233).

¹⁸ Pressoché sterminata se si ragiona sul fatto che quasi tutti i contributi concernenti l'opera di Tiziano accennano anche marginalmente alla *Poesia* di *Venere e Adone*.

¹⁹ Cfr. T. DALLA COSTA, «*Venere e Adone*» di Tiziano. *Arte, cultura e società tra Venezia e l'Europa*, Venezia, Marsilio, 2019. All'ampia bibliografia specifica menzionata in tale volume è oggi da aggiungere M. WIVEL, «*Venus and Adonis*», in *Titian. Love*, pp. 123-31.

nesse tanto agli interventi più o meno consistenti della bottega, quanto ai tempi diversi di esecuzione, solo parzialmente precisabili per via del precipuo *modus operandi* di Tiziano che prevedeva pause e interruzioni, anche lunghe. Consuetudine del pittore era, infatti, riprendere tele già approntate e portarle a compimento anche a distanza di mesi, non senza aggiunte e modifiche, come nel dettaglio racconta Marco Boschini ne *Le ricche minere della pittura veneziana* e confermano le indagini scientifiche effettuate su vari dipinti²⁰.

²⁰ M. BOSCHINI, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia, appresso Francesco Nicolini, 1674, pp. XXX-XXXI (oggi in ID., *La carta del navigar pittoresco. Edizione critica con la "Breve Istruzione" premessa alle «Ricche Minere della Pittura Veneziana»*, a cura di A. PALLUCCHINI, Venezia, Istituto per la collaborazione culturale Venezia-Roma, 1966, pp. 711-12): «Tiziano veramente è stato il più eccellente di quanti hanno dipinto: poiché i suoi Pennelli sempre partorivano espressioni di vita. Mi diceva Giacomo Palma il Giovine (così nominato per distinguerlo dall'altro Giacomo Palma, detto il Vecchio) che pare anco hebbe fortuna di godere de gli eruditi precetti di Tiziano, che questo abbassava i suoi quadri con una tal massa di Colori, che servivano (come dire) per far letto, o base alle espressioni, che sopra poi li doveva fabricare; e ne ho veduti anch'io de colpi risoluti, con pennellate massicce di colori, alle volte d'un striscio di terra rossa schietta, e gli serviva (come a dire) per meza tinta: altre volte con una pennellata di biacca, con lo stesso pennello tinto di rosso, di nero, e di giallo, formava il rilievo d'un chiaro, e con queste massime di Dottrina faceva comparire in quattro pennellate la promessa d'una rara figura, et in ogni modo quelli simili abbozzi satollavano i più intendenti di modo, che da molti erano così desiderati, per tramontana di vedere il modo di ben incaminarsi ad entrate nel Pelago della Pittura. Dopo haver formati questi preziosi fondamenti, rivoglieva i quadri alla muraglia et ivi gli lasciava alle volte qualche mese, senza vederli: e quando poi da nuovo vi voleva applicare i pennelli, con rigorosa osservanza li esaminava, come se fossero stati suoi capitali nemici, per vedere se in loro poteva trovar difetto; e scoprendo alcuna cosa, che non concordasse al delicato suo intendimento come chirurgo benefico medicava l'infermo, se faceva di bisogno sparpargli qualche gonfiezza, o soprabondanza di carne, radriz-

Secondo la fortunata classificazione proposta da Harold Wethey è possibile suddividere le diverse tele con Venere e Adone in due gruppi o tipi: il "tipo Prado", così detto in riferimento al quadro oggi a Madrid eseguito per Filippo II, e il "tipo Farnese", così denominato perché riconducibile ad un perduto dipinto realizzato per la nobile famiglia romana²¹. Le differenze tra i due gruppi riguardano dimensioni, rappresentazione e datazione. Rispetto alle opere del tipo Prado quelle del tipo Farnese presentano un formato minore e oblungo a cui si lega una diversa spazialità della scena, che risulta ridotta e quasi compressa. In esse Adone è accompagnato da due cani anziché da tre e Cupido assiste sveglio alla scena stringendo a sé una colomba bianca, diversamente dal tipo Prado in cui è raffigurato dormiente all'ombra di un albero con una freccia in

zandogli un braccio, se nella forma l'ossatura non fosse così aggiustata, se un piede nella positura avesse presa attitudine disconcia mettendolo a luogo, senza compatir al suo dolore, e cose simili. Così operando, e riformando quelle figure, le riduceva nella più perfetta simmetria, che potesse rappresentare il bello della Natura, e dell'Arte: e doppio, fatto questo, ponendo le mani ad altro, fino che quello fosse asciutto, faceva lo stesso: e di quando, in quando poi copriva di carne viva quegli estratti di quinta essenza, riducendoli con molte repliche, che solo il respirare loro mancava, né mai fece una figura alla prima, e soleva dire, che chi canta all'improvviso, non può formare verso erudito, né ben aggiustato». Nelle citazioni, qui e altrove, si adotta un criterio conservativo, con minimi interventi di ammodernamento paragrafematico.

²¹ Cfr. H. E. WETHEY, *Titian. The Mythological and Historical Paintings*, vol. III, London, Phaidon, 1975, pp. 188-94. Un diverso tipo di classificazione, impostato sulle misure delle singole tele, è stato recentemente proposto in J. S. TURNER - P. JOANNIDES, *Titian's Rokeby «Venus and Adonis» and the Role of Working Templates within his Development of the Theme*, «Studi Tizianeschi», VIII (2016), pp. 48-76: 48. Esso, tuttavia, risulta poco attendibile perché non tiene conto delle decurtazioni che alcuni dipinti hanno subito nel corso del tempo. Cfr. DALLA COSTA, «Venere e Adone», p. 46, nota 118.

mano. In alto a destra, inoltre, non è presente il luminoso carro di Venere²² bensì un piccolo bagliore che squarcia le nubi plumbee; in basso a sinistra, invece, è assente il grande vaso panciuto rovesciato; sullo sfondo, infine, compare un arcobaleno. Ulteriori differenze non sono imputabili all'appartenenza ad uno dei due tipi ma sono connesse, invece, alla stesura della singola opera. Molte sono quelle ascrivibili al tipo Prado, numericamente superiori rispetto alle altre.

Lo stesso Wethey ha altresì distinto un terzo gruppo di opere ribattezzato “tipo Barberini” poiché la versione più rappresentativa – ma non migliore – di esso si conserva alla Galleria Nazionale di Roma²³ (fig. 8). Tale gruppo, la cui autonomia è stata ribadita anche di recente²⁴, comprende alcune varianti del tipo Prado, di qualità mediocre e di datazione molto tarda, attorno al 1670-1675, accomunate dal formato tendente al quadrato, da una cromia ridotta nonché dal fatto che Adone indossa un cappello piumato²⁵. Prototipo di questo gruppo, e credibilmente anche di altre varianti, si ritiene essere il dipinto della collezione Cobbe di Hatchlands Park, nel Surrey²⁶ (fig. 9), del quale le indagini radiografiche hanno messo in evidenza le tormentate vicende esecutive, inducendo ad immaginare un'ideazione intorno alla metà del secolo e una configurazione finale più tarda di circa un ventennio, risultato di continue modifiche, forse quale modello rimasto a lungo nella bottega²⁷. In

²² Cfr. *ivi*, p. 75 e nota 201.

²³ WETHEY, *Titian. The Mythological and Historical Paintings*, pp. 222-23.

²⁴ DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 115.

²⁵ *Ivi*, pp. 115-27.

²⁶ In esso Adone non indossa un cappello bensì un elmo piumato. Il vaso di sinistra, inoltre, differentemente dagli altri dipinti della serie presenta la posizione canonica del tipo Prado. Sul dipinto cfr. A. COBBE, *The Genesis of Titian's Cobbe Venus and Adonis. An Account of its Technical Examination and Conservation*, «*Kermes*», 114-115 (2019), pp. 65-74.

²⁷ TURNER - JOANNIDES, *Titian's Rokeby «Venus and Adonis»*, pp. 62-63.

esso l'apporto del maestro appare assai limitato e svisato da quello dei collaboratori²⁸.

Identico nei tre tipi e in tutte le redazioni è il fulcro della composizione: il disperato abbraccio di Venere ad Adone. Effigiata di spalle, pressoché totalmente nuda²⁹, assisa in posizione sbilanciata su un masso coperto da un mantello, la dea cinge con ambo le braccia il busto del giovane nel vano tentativo di fermarlo e distoglierlo dall'idea di andare a caccia. Abbigliato come un eroe dell'antichità, Adone è rappresentato stante, nel tentativo di incedere. Con la destra si appoggia ad una lancia, con la sinistra trattiene al guinzaglio i cani bramosi di scovare nuove prede. Il pittore ha fissato sulla tela il momento del commiato dei due innamorati e, nell'abbraccio di Venere e nell'incrocio degli sguardi, ha sunteggiato il mito adonio. La sua interpretazione pittorica è connotata da un particolare gusto narrativo cui concorre una serie di elementi di contorno, a partire dalla figura di Cupido. La scena tizianesca richiama alla memoria un altro celeberrimo commiato, seppur dall'epilogo e dalle premesse totalmente differenti, quello virgiliano di Enea e Didone³⁰. Anche in quel caso v'era

²⁸ Cfr. DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 124. Relegabile alla bottega del cadorino, ad eccezione forse di parte del viso di Venere, è altresì la versione della Dulwich Picture Gallery di Londra (ivi, pp. 115-17).

²⁹ Solo un drappo leggero cinge il braccio sinistro e calando copre parte della gamba destra della dea.

³⁰ Corrispondenze sono state osservate da un punto di vista letterario, ma con conseguenze sull'opera di Tiziano, tra la *Favola d'Adone* e la tragedia *Didone* di Dolce, date alle stampe rispettivamente nel 1545 e nel 1547. Cfr. K. HOSONO, «*Venere e Adone*» di Tiziano: *la scelta del soggetto e le sue fonti*, «*Venezia Cinquecento*», III, 23 (2003 ma 2004), pp. 111-62: 137-47 e EAD., *Venere cerca di trattenere Adone: fonti letterarie e funzione celebrativa di «Venere e Adone» di Tiziano*, in *L'arte erotica del Rinascimento. Atti del colloquio internazionale* (Tokyo 2008), a cura di M. KOSHIKAWA, Tokyo, The National Museum of Western Art, 2009, pp. 57-70: 60-61.

un destino da compiersi; anche in quel caso le preghiere di una donna innamorata non sortirono alcun effetto sull'amato; anche in quel caso un uomo rimase fermo sui suoi propositi, «mens immota manet»³¹. Da un punto di vista formale, invece, l'abbraccio di Venere trova un preciso modello di riferimento nel famoso *Letto di Policleto*³² (fig. 10), altorilievo di età romana raffigurante Cupido e Psiche, assai apprezzato e replicato nel Rinascimento, come è già stato osservato da David Rosand³³ e in seguito più volte ribadito³⁴. L'abbraccio disperato di Venere che precede l'abbandono da parte di Adone non è solo la costante di tutte le redazioni di Tiziano, ma motivo reiterato in infinite interpretazioni da parte di artisti come Paolo Veronese, Bartolomäus Spranger, Annibale Carracci, Peter Paul Rubens, Theodoor van Thulden, Jacopo Amigoni (fig. 11-16) e molti altri ancora, che con le loro opere hanno contribuito, anche a distanza di secoli, a fare dell'iconografia tizianesca una delle più influenti e replicate dell'arte di tutti i tempi³⁵.

La più antica testimonianza nota di tale rappresentazione è stata individuata da Paul Joannides nella tela già al Kunsthistorisches Museum di Vienna, andata perduta durante il secondo

³¹ Virgilio, *Aen.* IV, 449.

³² Cfr. S. CORSI, *Dal "Letto di Policrate" al "Letto di Policleto": prime ipotesi sulla genesi di una attribuzione*, «Prospettiva», 117-118 (2015 ma 2016), pp. 145-48. Il motivo dell'abbraccio ricorre in diversi sarcofagi di epoca romana, alcuni dei quali già conosciuti al tempo di Tiziano. Cfr. M. KOORTBOJIAN, *Myth, Meaning and Memory on Roman Sarcophagi*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1995, pp. 28-32.

³³ D. ROSAND, *Ut Pictor Poeta: Meaning in Titian's "Poesie"*, «New Literary History», 3 (1971-1972), pp. 527-46: 538-39 e ID., *Titian and the «Bed of Polyclitus»*, «The Burlington Magazine», CXVII (1975), pp. 242-45.

³⁴ Cfr. DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», pp. 50-51 e 70-73, con bibliografia precedente; e in ultimo B. L. BROWN, *Acquiring Knowledge from ancient things: the literary and visual sources of Titian's "Poesie"*, in *Titian. Love*, pp. 45-59: 50.

³⁵ Cfr. DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», pp. 22-23 e 201-58.

conflitto mondiale ma conosciuta attraverso una riproduzione fotografica³⁶ (fig. 17), e datata alla prima metà degli anni Trenta del Cinquecento per via di presunte affinità stilistiche riscontrate con opere di tale periodo³⁷. Il dipinto, assegnato all’*entourage* tizianesco, differiva dall’intera serie soprattutto per la diversa posa del braccio destro di Adone, non teso a brandire una lancia ma adagiato sulla spalla di Venere. È stato ipotizzato e variamente argomentato³⁸, inoltre, che la prima versione di *Venere e Adone* sia stata realizzata per Alfonso I d’Este per via dei nessi che sembrano potersi cogliere con la figura del Duca³⁹, con le opere ferraresi dello stesso Tiziano e con il *Libro de natura de amore* di Mario Equicola – figura di rilievo della corte estense⁴⁰ – pubblicato in volgare a Venezia

³⁶ P. JOANNIDES, *Titian and the Extract*, «Studi Tizianeschi», IV (2006), pp. 135-48: 139-43.

³⁷ Lascia perplesso, però, il paragone con la *Madonna con Bambino e Santi* della Pinacoteca Vaticana, già nella chiesa di San Niccolò della Lattuga in Campo dei Frari al Lido di Venezia, presente in DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 49. Dibattuta resta, infatti, la questione relativa alla datazione di tale opera.

³⁸ Cfr. M. FALOMIR - P. JOANNIDES, «*Dánae*» y «*Venus y Adonis*»: origen y evolution, in M. FALOMIR - P. JOANNIDES - E. MORA, «*Dánae*» y «*Venus y Adonis*», las primeras “poesias” de Tiziano para Felipe II, «Boletín del Museo del Prado», n. extraordinario, 2014, pp. 17-51: 32; TURNER - JOANNIDES, *Titian’s Rokeby «Venus and Adonis»*, pp. 51-52; DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», pp. 50-54.

³⁹ Va osservato, tuttavia, che la presenza di un simile quadro di Tiziano nelle collezioni estensi non trova riscontro in alcuna citazione inventariale o in documenti di altro genere. Robusta è, peraltro, la bibliografia relativa alle commissioni di Alfonso I d’Este. Fondamentali sono *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di A. BALLARIN, 6 vol., Cittadella, Bertonecello artigrafe, 2007 e *Il regno e l’arte. I camerini di Alfonso I d’Este, terzo duca di Ferrara*, a cura di C. HOPE, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2012.

⁴⁰ Cfr. P. CHERCHI, *Equicola, Mario*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XLIII, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana Treccani, 1993, pp. 34-40.

nel 1525⁴¹. Tale testo, infatti, non soltanto stimolò e influenzò la letteratura adonia, e più ampiamente mitologica successiva⁴², ma costituì per i pittori contemporanei una fonte d'ispirazione pressoché inesauribile⁴³.

Tra il 1547 ed il 1549 doveva datarsi presumibilmente il prototipo Farnese, eseguito per il duca Ottavio, nipote di papa Paolo III e marito di Margherita d'Austria, figlia naturale dell'imperatore Carlo V, nonché fratello dei cardinali Ranuccio ed Alessandro⁴⁴. Realizzato successivamente al rientro a Venezia dopo il breve, quanto infruttuoso, soggiorno romano degli anni 1545-1546⁴⁵, il quadro, di cui si è persa traccia⁴⁶, è ricordato e descritto da Carlo Ridolfi ne *Le meraviglie dell'arte*⁴⁷

⁴¹ Sul volume si rimanda a L. RICCI, *L'amore a corte. Gli «Asolani» di Pietro Bembo e il «Libro de natura de amore» di Mario Equicola*, in *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, vol. 6, pp. 245-59 e S. KOLSKY, *Mario Equicola's Libro de natura de amore (1525): a new interpretation*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LXXII, 3 (2010), pp. 593-620.

⁴² Cfr. G. TALLINI, *Ludovico Dolce, Giovanni Tarcagnola, Girolamo Parabosco. Stanze nella «Favola d'Adone»*, Roma, Aracne, 2012.

⁴³ A. GENTILI, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Roma, Bulzoni Editore, 1988, p. 18.

⁴⁴ Sulla tela Farnese si veda DALLA COSTA, «Venere e Adone», pp. 64-74.

⁴⁵ Sul soggiorno romano di Tiziano si rimanda a R. ZAPPERI, *Alessandro Farnese, Giovanni della Casa and Titian's «Danae» in Naples*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», LIV (1991), pp. 159-71 e ID., *Tiziano e i Farnese: aspetti economici del rapporto di committenza*, «Bollettino d'arte», 76 (1991), 39-48.

⁴⁶ Recente è l'ipotesi di una possibile identificazione del dipinto con la tela battuta ad un'asta di Christie's nel 1925. DALLA COSTA, «Venere e Adone», p. 64.

⁴⁷ C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti e dello stato*, Venezia, Presso Gio. Battista Sgava, 1648, parte I, p. 161: «E di grandezza men del naturale gli espresse Adone, che dipartiva da Venere, la quale fattogli delle molli braccia soavi catene vuol ritenerlo, presaga delle sue disavventure, a' quali vezzi facendo il giovinetto resitenza, movendo il passo, tenta partire. [...] In simile maniera dispiegato haveva Titiano

e si riconosce nella traduzione ad acquaforte eseguita – seppur con piccole modifiche – da Sir Robert Strange nel 1779, tratta da un disegno del 1762 di una tela al tempo nel Palazzo Reale di Napoli⁴⁸ (fig. 18). Diverse sono, altresì, le copie che di esso sono state rintracciate. Tra le più fedeli è quella compiuta dal pittore napoletano Francesco Landini, conservata alla Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a Madrid⁴⁹ (fig. 19). Varianti autografe del tipo Farnese sono le versioni del Metropolitan Museum di New York (fig. 20) e della National Gallery of Art di Washington (fig. 21), che caratteri tecnici, stilistici e cromatici⁵⁰ inducono a datare al settimo decennio del Cinquecento ed inserire, quindi, tra la produzione tarda del pittore⁵¹.

Agli inizi degli anni Cinquanta dovrebbe, invece, risalire la prima testimonianza del tipo Prado, identificata nella tela della Fondazione Klassika di Mosca⁵² (fig. 22), in deposito pres-

quell'avvenimento et espressa la bellezza ed il vezzo di quella Dea, che haverebbe raddolcito una Tigre et ammolito un sasso. Quali Pitture si conservano tuttavia in Roma nel Palagio de' Signori Farnesi».

⁴⁸ Come si apprende dall'iscrizione su essa riportata. Cfr. TURNER - JOANNIDES, *Titian's Rokeby «Venus and Adonis»*, p. 56 e DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 60.

⁴⁹ FALOMIR - JOANNIDES, «*Dánae*» y «*Venus y Adonis*», p. 37; DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 62.

⁵⁰ Palmari sono la semplificazione e l'incupimento della tavolozza cromatica e l'aumentata pastosità dei pigmenti pittorici impiegati, nonché l'ampio uso della spatola.

⁵¹ Sulle vicende relative ai due dipinti si veda DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», pp. 105-14, cui si rimanda per la bibliografia precedente.

⁵² Per l'opera è stata immaginata però una formulazione attorno alla metà degli anni Quaranta. Cfr. FALOMIR - JOANNIDES, «*Dánae*» y «*Venus y Adonis*», p. 36; V. E. MARKOVA, *cat. 4*, in *Venezia Rinascimento: Tiziano, Tintoretto, Veronese*. Catalogo della mostra (Mosca, Museo di Belle Arti A. S. Puškin, 8 giugno-20 agosto 2017), a cura di V. E. MARKOVA e T. DALLA COSTA, Moskva, Art Volchonka, 2017, pp. 174-79.

so il Museo Puškin della stessa città, la più recente della serie pittorica ad essere stata recuperata agli studi. Comparsa sul mercato antiquario nel 2005, essa è stata inizialmente identificata nel modello rimasto nella bottega di Tiziano dal quale i suoi collaboratori avrebbero tratto copie e varianti⁵³. Per certo, come hanno evidenziato le indagini radiografiche e riflettografiche compiute sull'opera, da essa furono tratte mediante un calco le figure della versione inviata a Filippo II⁵⁴, completata, come già ricordato, nel 1554. Dalla tela moscovita deriva anche la versione della National Gallery di Londra (fig. 23), datata ad un momento assai prossimo alla versione madrilen, nella quale l'intervento del maestro, piuttosto discusso⁵⁵, sembra doversi circoscrivere alle parti principali e all'ideazione della figura del cinghiale nello sfondo⁵⁶. Appena successive alla tela londinese, riferibili agli anni 1555-1556, sono, invece, la versione del J. Paul Getty Museum di Los Angeles (fig. 24)

⁵³ Cfr. V. E. MARKOVA, *Una nuova versione della «Venere e Adone» di Tiziano. Notizie storico artistiche*, in *Una nuova versione della «Venere e Adone» di Tiziano*. Catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 10 dicembre 2007-7 gennaio 2008), a cura di G. NEPI SCIRÈ e G. MANIERI ELIA, Venezia, Grafiche Veneziane, 2007, pp. 12-25: 22.

⁵⁴ FALOMIR - JOANNIDES, «*Dánae*» y «*Venus y Adonis*», p. 44; TURNER - JOANNIDES, *Titian's Rokeby «Venus and Adonis»*, p. 59; DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 78. Per gli aspetti tecnico-esecutivi di tale opera cfr. J. DUNKERTON - A. GONZÁLEZ MOZO - G. POCOBENE - M. SPRING, *Modes of painting: Titian's technique in the "Poesie"*, in *Titian. Love*, pp. 61-89: 64-67.

⁵⁵ Cfr. N. PENNY, cat. NG 34, in *The Sixteenth Century Italian Paintings, Venice 1540-1600*, II, London, National Gallery catalogues, 2008, pp. 276-78; FALOMIR - JOANNIDES, «*Dánae*» y «*Venus y Adonis*», p. 47; TURNER - JOANNIDES, *Titian's Rokeby «Venus and Adonis»*, p. 61; DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», pp. 83-87.

⁵⁶ Tale elemento è assente nella versione eseguita per Filippo II poiché allusivo alla morte di Adone e quindi inadeguato al contesto, stante l'ideale identificazione del sovrano nel personaggio mitologico.

e quella già in deposito presso l'Ashmolean Museum di Oxford ed oggi in collezione privata (fig. 25), connotate da una maggiore copertura delle nudità dei due amanti, dall'inversione della posizione del vaso sulla sinistra, nonché dall'inserimento di alcuni interessanti dettagli iconografici⁵⁷. Ancora del tipo Prado fa parte la tela di collezione privata inglese, già di proprietà di Patrick de Charmant, per la quale è stata recentemente proposta una datazione attorno al 1556-1557⁵⁸ (fig. 26). L'opera risulta essere la più completa sotto il profilo iconografico giacché presenta nello sfondo la scena dell'uccisione di Adone; per di più, essa è rivelatrice, grazie ad una serie di indagini scientifiche, di illuminanti novità non soltanto strettamente connesse alla sua fattura ma anche all'iconografia adonia e, soprattutto, al *modus pingendi* di Tiziano⁵⁹. I risultati di dette indagini raffrontati con quelli effettuati su altre versioni di *Venere e Adone* hanno palesato la comune dipendenza delle varie opere da un unico modello, di volta in volta trasposto sulla singola tela all'uopo preparata⁶⁰. Si trattava di una pratica del tutto comune nelle botteghe del tempo che velocizzava significativamente le attività esecutive e che seguiva procedimenti non univoci, dallo spolvero al calco e alla quadrettatura⁶¹ come è stato appurato anche dalle indagini effettuate sul

⁵⁷ DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», pp. 89-93.

⁵⁸ Ivi, p. 100.

⁵⁹ Sulla questione si veda ivi, pp. 127-77.

⁶⁰ A tale determinazione si è giunti per via del fatto che diverse redazioni di *Venere e Adone* presentano modifiche similari, in passato erroneamente ma comprensibilmente credute dei pentimenti, compatibili invece con una derivazione da un identico modello di per sé non perfetto.

⁶¹ M. FALOMIR, *Titian's Replicas and Variants*, in *Titians*. Catalogo della mostra (London, National Gallery, 19 febbraio-18 maggio 2003), a cura di D. JAFFÉ, N. PENNY e C. HOPE, London, National Gallery Company, 2003, pp. 60-68: 63-64; DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 167.

San Cristoforo del Palazzo Ducale di Venezia⁶², sulla *Danae* della collezione Wellington di Apsley House a Londra⁶³ e sul *Concerto campestre* del Louvre⁶⁴. Tale *modus effingendi* consentiva a Tiziano di intervenire sulle tele direttamente in una fase avanzata del lavoro, lasciando alla bottega l'impostazione dello stesso, a partire dalla preparazione del supporto e dall'impostazione del soggetto. Al maestro spettava, quindi, il perfezionamento e il completamento di quanto già avviato da allievi e collaboratori, anche a distanza di tempo. In questa fase, contraddistinta da modifiche e aggiunte, prendevano vita le caratterizzazioni delle singole varianti che di fatto, in tal modo, assumevano la configurazione di nuovi originali, dismettendo durante la loro stessa elaborazione quella di copie⁶⁵.

Il tema tizianesco si ispira al X libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, nel quale si narrano le drammatiche vicende del bellissimo Adone, nato dall'incestuosa passione della scellerata Mirra per il padre Cinira. Secondo il racconto del poeta sulmonese, la giovane, dopo aver sedotto con l'inganno il genitore – al quale si congiunse carnalmente nell'oscurità della notte, senza che questi potesse scorgerne il volto e quindi riconoscerla – ed es-

⁶² G. NEPI SCIRÈ, *Recent Conservation of Titian's Paintings in Venice*, in *Titian. Prince of Painters*. Catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 2 giugno-7 ottobre 1990), a cura di F. VALCANOVER e D. A. BROWN, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 109-32: 111.

⁶³ FALOMIR - JOANNIDES, «*Dánae*» y «*Venus y Adonis*», p. 25.

⁶⁴ G. POLDI, *Gestire la forma. Metodi esecutivi del Tiziano estremo attraverso le analisi scientifiche*, in *Tiziano. L'ultimo atto*. Catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona e Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 15 settembre 2007-6 gennaio 2008), a cura di L. PUPPI, Milano, Skira, 2007, pp. 201-20: 205-07; M. HOCHMANN, *Le dessin dans la peinture vénitienne: nouvelles recherches*, «*Revue de l'art*», CLX (2008), pp. 11-22: 17-18; J. DUNKERTON - M. SPRING *et alii*, *Titian's Painting Technique before 1540*, «*National Gallery technical Bulletin*», 34 (2013), pp. 6-39: 17.

⁶⁵ DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 166.

sere sfuggita alla sua spada vendicatrice, vagò gravida per nove mesi tra i boschi, «inter mortisque metus et taedia vitae»⁶⁶. Implorati gli dei di essere cacciata dal regno dei vivi e di essere respinta da quello dei morti, fu quindi trasformata nell'albero che ne porta il nome, dal cui tronco squarciato, grazie al provvido e pietoso intervento di Lucina, sostenuta dalle Naiadi, venne al mondo il piccolo Adone. Divenuto questi un giovane dalla bellezza sfolgorante, di lui si innamorò perdutamente Venere – casualmente graffiata da una freccia di Cupido – che ripetutamente lo ammonì dal cacciare fiere «quibus arma dedit natura»⁶⁷. Tuttavia, come scrive Ovidio, «stat monitis contraria virtus»⁶⁸ e così il giovane durante una battuta di caccia fu ucciso da un cinghiale inferocito. Dal suo sangue, cosparso da Venere di nettare profumato, nacque allora l'anemone, delicatissimo fiore primaverile assunto a simbolo della precaria bellezza di tutto ciò che è fuggevole e del rinnovamento della natura.

Svincolandosi dal testo classico, qui sintetizzato per ricordarne gli aspetti salienti, fonte di ispirazione di tante opere d'arte⁶⁹, Tiziano diede vita ad un'iconografia originale – quella della partenza di Adone per la caccia e del conseguente abbandono di Venere che invano cerca di trattenere l'amato – che non trova riscontro nei versi di Ovidio, ma che si presta a sintetizzare momenti diversi con esiti assai suggestivi e dal

⁶⁶ Ovidio, *Met.* x, 482.

⁶⁷ *Ivi*, 546.

⁶⁸ *Ivi*, 709.

⁶⁹ Moltissimi sono gli artisti che nel corso del Cinquecento si sono misurati in vario modo sul tema adonio. Tra i tanti spiccano i nomi di Raffaello, Sebastiano del Piombo, Giulio Romano, Luca Penni, Correggio, Dosso Dossi, Primaticcio, Rosso Fiorentino, Giorgio Vasari, Nicolò dell'Abbate, Luca Cambiaso, Federico Zuccari, Annibale Carracci, oltre a quelli dei veneti Bonifacio Veronese, Paris Bordon, Jacopo Tintoretto, Battista Zelotti e Paolo Veronese. Cfr. DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 39.

notevole impatto emotivo. Essa è stata oggetto di varie interpretazioni, differenti e sovente anche contrastanti, in linea con le molteplici possibilità di lettura offerte dal mito di Adone sul quale non mancano financo valutazioni in chiave cristologica⁷⁰. Da alcuni studiosi il soggetto elaborato da Tiziano è stato letto in relazione all'insieme delle *Poesie* eseguite per Filippo II; da altri, invece, è stato affrontato in maniera del tutto autonoma, svincolata da ulteriori composizioni. È così che, in qualche caso, gli studi hanno indotto a concentrare l'attenzione sulla valenza erotica della scena, in altri su presunti significati allegorici, politici e celebrativi, ma anche sulla pluralità di sentimenti connessi al drammatico momento dell'abbandono e, ancora, più semplicemente sulla bellezza dei due personaggi, non mancando di indagare eventuali rapporti con la produzione pittorica, letteraria e anche musicale⁷¹ precedente e successiva⁷².

Per quanto già Carlo Ridolfi, nelle *Maraviglie dell'arte*, ricordi che Tiziano «in età puerile» era stato «posto allo studio delle lettere, in che si avezzano i ben nati fanciulli»⁷³, a lungo è stata dibattuta la questione relativa alla sua cultura umanistica e alla conoscenza della lingua latina⁷⁴. Tuttavia, proprio perché

⁷⁰ A tal proposito si veda H. RAHNER, *Greek Myths and Christian Mystery*, New York, Harper & Row, 1963, pp. 58, 149-50.

⁷¹ Esemplicativo, nel caso specifico, è il madrigale *Da le belle contrade d'oriente* composto a Venezia tra il 1563 ed il 1564 dal fiammingo Cipriano de Rore, su testo di ignoto, nel quale è cantato proprio il momento del doloroso commiato di Venere da Adone prima della morte di questi. Cfr. S. LA VIA, *Il lamento di Venere abbandonata. Tiziano e Cipriano de Rore*, Lucca, Libreria musicale italiana, 1994.

⁷² Cfr. DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 25, cui si rimanda per i riferimenti bibliografici relativi alle differenti interpretazioni.

⁷³ RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte*, parte I, p. 136.

⁷⁴ Per le diverse posizioni e in genere sulla cultura letteraria di Tiziano si vedano: G. PETROCCHI, *Scrittori e poeti nella bottega di Tiziano*, in *Tiziano e*

“ben nato” e appartenente ad una famiglia che vantava generazioni di notai e personaggi che avevano assunto incarichi di rilievo a livello amministrativo e politico⁷⁵, è naturale supporre che, durante la sua formazione, fosse stato introdotto anche allo studio del latino, apprendendone i rudimenti, ma verosimilmente non acquisendo competenze tali da lasciar ipotizzare una autonomia nella consultazione dei classici⁷⁶. La conoscenza di questi ultimi, essenziale per la rappresentazione di tante scene mitologiche, infatti, dovette avvenire in maniera indiretta attraverso le traduzioni in volgare e, plausibilmente, anche il racconto di vari intellettuali del tempo, con alcuni dei quali, come è noto e documentato, il pittore intrattenne a lungo rapporti anche di amicizia⁷⁷. È il caso di Ludovico Ariosto, Daniele Barbaro, Pietro Bembo, Giulio Camillo Delminio, solo per rammentarne alcuni, e naturalmente di Pietro Aretino e di Lodovico Dolce, questi ultimi parecchio vicini al pittore, non

Venezia. Atti del convegno di studi (Venezia, 27 settembre-1 ottobre 1976), Vicenza, Neri Pozza Editore, 1980, pp. 103-09; A. GENTILI, *Il significato allegorico della caccia nelle "Poesie" di Tiziano*, in *Tiziano e Venezia*, pp. 169-78; C. GINZBURG, *Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel '500*, in *Tiziano e Venezia*, pp. 125-35; GENTILI, *Da Tiziano a Tiziano*, pp. 254-59; T. PUTTFARKEN, *Titian and Tragic Painting. Aristotle's "Poetics" and the Rise of the Modern Artist*, New Haven, Yale University Press, 2005, pp. 69-71.

⁷⁵ Sulla famiglia del pittore si rimanda a C. HOPE, *La famiglia di Tiziano e la dispersione del suo patrimonio*, in *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*. Catalogo della mostra (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 18 ottobre 2007-6 gennaio 2008; Venezia, Gallerie dell'Accademia, 26 gennaio-20 aprile 2008), a cura di S. FERINO-PAGDEN e G. NEPI SCIRÈ, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 89-99.

⁷⁶ DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 181.

⁷⁷ Un elenco di scrittori con i quali Tiziano fu in contatto nel periodo compreso tra il 1542 ed il 1576 è pubblicato in U. ROMAN D'ELIA, *The Poetics of Titian's Religious Paintings*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 157-88. Per una trattazione più articolata, fondamentale resta PETROCCHI, *Scrittori e poeti*.

solo in veste di amici ma anche di *procuratores negotiorum* o, per usare un termine più moderno, di *press-agents*⁷⁸.

Significativa, più di quanto a lungo ritenuto, fu in particolare l'amicizia che legò Tiziano a Dolce e l'influenza che questi esercitò sul cadorino⁷⁹. Intellettuale dai molteplici interessi e «autentico interprete totale della cultura veneziana rinascimentale»⁸⁰, Lodovico Dolce, infatti, oltre che sodale⁸¹, fu mentore e agente del pittore – dopo la morte di Pietro Aretino nell'ottobre del 1556 – e principale artefice del suo successo letterario, sancito dalla pubblicazione nel 1557 del *Dialogo della pittura* nel quale Tiziano, oltre ad essere celebrato per «parer le sue pitture vive e tali che lor non manchino altro che 'l fiato»⁸²,

⁷⁸ PETROCCHI, *Scrittori e poeti*, p. 103.

⁷⁹ DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 182.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Il rapporto tra i due è attestato sin dal 1538. Risale a tale anno, infatti, la dedica «a M. Tiziano pittore e Cavaliere» della *Paraphrasi nella sesta satira di Giuvenale nella quale si ragiona delle miserie degli huomini maritati*, pubblicata da Dolce a Venezia per i tipi di Curzio Navò, con un *Dialogo in cui si parla di che qualità si dee tor moglie, et del modo che vi si ha a tenere* e *Lo epitalamio di Catullo nelle nozze di Peleo et di Teti*, una sorta di «miscellanea sul tema delle nozze concepita per uomini sprovvisti di cultura umanistica» (cfr. P. TROVATO, *Il primo Cinquecento*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 353). Per un'analisi della dedica a Tiziano cfr. O. CASALE - L. FACECCHIA, *La coperta nuziale di Peleo e Teti nell'Epitalamio di Catullo, tradotto da L. Dolce*, in *Il castello, il convento, il palazzo e altri scenari dell'ambientazione letteraria*, a cura di M. CANTELMO, Firenze, Leo S. Olschki, 2000, pp. 243-64: 249-50. Si vedano anche i saggi raccolti in *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi. I. Passioni e competenze del letterato*, a cura di P. MARINI e P. PROCACCIOLI, Manziana, Vecchiarelli, 2016 (per il rapporto con Tiziano, *ad indicem*).

⁸² LODOVICO DOLCE, *Dialogo della pittura*, Venezia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557, p. 39r; si veda anche LODOVICO DOLCE, *Diálogo de la pintura, titulado Aretino, y otros escritos de arte* (ed. a cura di S. ARROYO ESTEBAN. Prologo di F. Checa Cremades), Madrid, Ediciones Akal, 2010 (il testo, con traduzione spagnola a fronte, alle pp. 82-89, con relative note di commento alle pp. 191-215; per il passo citato p. 152).

assurge a contraltare del "divino" Michelangelo, osannato da Vasari ne *Le vite*. A Dolce sono strettamente connessi l'impaginazione, lo sviluppo e, per certo, l'affermazione dell'iconografia di *Venere e Adone*⁸³. Al poligrafo, infatti, si deve non solo la pubblicazione nel 1545 delle *Stanze nella favola d'Adone*, accluse a *Il Capitano, comedia di m. Lodovico Dolce, recitata in Mantova all'eccellentiss. signor duca. Con alcune stanze del medesimo nella favola d'Adone*, ma anche una traduzione in volgare delle *Metamorfosi* di Ovidio, edita a Venezia nel 1553 con il titolo di *Trasformazioni*, nonché la ripetuta menzione nei suoi scritti della versione pittorica del mito adonio di Tiziano⁸⁴. Precisi termini di paragone sono stati riscontrati da Kiyō Hosono tra la composizione del cadorino e le *Stanze* di Dolce⁸⁵. La familiarità del pittore con questo testo si evince sia dal peculiare momento raffigurato, quello della partenza di Adone per la caccia, sia da singoli dettagli apparentemente minori, a cominciare dalle cuppe nubi che sulla destra – come quinta contrapposta alle fronde degli alberi di sinistra – ottundono il cielo e che non possono non richiamare alla memoria le parole di Dolce: «Cinse d'oscura nebbia il chiaro cielo»⁸⁶.

Rapporti altrettanto puntuali, tuttavia, è possibile riscontrare tra l'opera di Tiziano ed altri componimenti stampati a Venezia tra il 1550 ed il 1553, la cui fortuna editoriale testimonia l'enorme successo che il tema di Venere ed Adone riscosse al tempo non soltanto nel contesto locale ma anche in quello europeo, come conferma, peraltro, la successiva pubblicazio-

⁸³ Cfr. DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», pp. 188-98.

⁸⁴ HOSONO, «*Venere e Adone* di Tiziano», p. 130.

⁸⁵ Ivi, pp. 128-37 e EAD., *Venere cerca di trattenere Adone*, pp. 59-60.

⁸⁶ LODOVICO DOLCE, *Il Capitano, comedia di m. Lodovico Dolce, recitata in Mantova all'eccellentiss. signor duca. Con alcune stanze del medesimo nella favola d'Adone*, Venezia, appresso Gabriele Giolito de Ferrari, 1545, LXXXVI, v. 5.

ne a distanza di diversi decenni di due poemi: *Venus and Adonis* di William Shakespeare, edito a Londra nel 1593, e l'*Adone* di Giovan Battista Marino, dato alle stampe per la prima volta a Parigi nel 1623⁸⁷. Mi riferisco in particolare a *La favola d'Adone* di Giovanni Tarcagnola del 1550 e a *La favola d'Adone* di Girolamo Parabosco del 1553⁸⁸ nonché a *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue Allegorie in prosa con gratia e privilegio*, pubblicato da Niccolò degli Agostini nel 1522⁸⁹. In quest'ultimo testo, in particolare, si rinviene un preciso nesso con il motivo tizianesco dell'abbraccio. Scrive, per l'appunto, il letterato:

Essendo un giorno [Adone] in una selva strana,
 Sì como era sua usanza andato a caccia
 Per le contrate de la dea Diana,
 Venus gli apparve con benigna faccia
 Et lo pregò con voce rara et piana
 Tenendoselo stretto ne le braccia
 Che non volessi sequitar cingiali,
 Né gli altri horrendi e feroci animali⁹⁰.

Esemplata sulle *Stanze* di Dolce, la *Fábula de Adonis* di Diego Hurtado de Mendoza⁹¹, anch'essa del 1553, invece, non può

⁸⁷ Sulla fortuna del tema di Venere e Adone nel Cinquecento in letteratura, tra Venezia e l'Europa, e in rapporto all'iconografia tizianesca si rimanda a TALLINI, *Ludovico Dolce*.

⁸⁸ Di tale opera tra il 1556 ed il 1559 furono date alle stampe ulteriori quattro edizioni: ad Anversa (1556), Lione (1556), Milano (1558) e Treviso (1559). Cfr. DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 186.

⁸⁹ Dell'opera furono compite nella prima metà del Cinquecento ben cinque ristampe: nel 1533, 1537, 1538, 1547, 1548.

⁹⁰ NICCOLÒ DEGLI AGOSTINI, *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue Allegorie in prosa con gratia e privilegio [...]*, Venezia, Niccolò Zoppino e Vincenzo di Paolo, 1522, c. R(1)*v*.

⁹¹ Come osservato in HOSONO, «*Venere e Adone*» di Tiziano, p. 128.

certo aver influenzato la “poesia” tizianesca come erroneamente è stato supposto in passato, sulla scorta dell’enorme successo ottenuto in Spagna da tale componimento⁹² e dei documentati rapporti tra l’autore e il pittore. Questi ultimi sono attestati da varie lettere degli anni in cui il poeta spagnolo ricoprì il prestigioso incarico di ambasciatore dell’imperatore Carlo V a Venezia (1539-1545)⁹³ nonché dall’esecuzione di un ritratto di Hurtado – ricordato da Giorgio Vasari quale archetipo di tutte le effigi a figura intera di Tiziano⁹⁴ e in maniera controversa identificato in un bel ritratto virile degli Uffizi⁹⁵ – e da vari scritti di Pietro Aretino⁹⁶. Non furono questi gli unici componimenti editi nella città della Laguna nei quali fu affrontato il mito di Adone. Da ricordare sono, se non altro, *Le immagini de li dei de gli antichi* licenziate da Vincenzo Cartari nel 1556, *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte in ottava rima* edito da Giovanni Andrea Dell’Anguillara nel 1561 e i *Mythologiae sive explicationes fabularum libri X* di Natale Conti pubblicati nel 1568⁹⁷. Il *milieu*

⁹² Cfr. DALLA COSTA, «Venere e Adone», p. 186.

⁹³ MANCINI, *Tiziano e le corti d’Asburgo*, pp. 151-55 e 158-59.

⁹⁴ Scrive Giorgio Vasari (*Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, vol. VI, Firenze, S.P.E.S., 1987, p. 163): «L’anno 1541 fece il ritratto di don Diego Mendoza allora Ambasciadore di Carlo quinto a Vinezia, tutto intero, e in piedi, che fu bellissima figura. E da questa cominciò Tiziano quello che è poi venuto in uso, cioè fare alcuni ritratti interi».

⁹⁵ Cfr. B. BASSEGODA, *El Libro de retratos de Pacheco y la verdadera efigie de don Diego Hurtado de Mendoza*, «Locus Amoenus», 5 (2000-2001), pp. 205-16: 212-15.

⁹⁶ Cfr. J. PONCE CÁRDENAS, *La octava real y el arte del retrato en el Renacimiento*, «Críticón», 114 (2012), pp. 71-100.

⁹⁷ Il successo letterario del mito adonio, va ricordato, non si limitò affatto al territorio veneto o più ampiamente italiano ma investì anche la Spagna, la Francia ed il Regno Unito. Per un elenco delle principali pub-

culturale nell'ambito del quale le suddette versioni del mito adonio videro la luce è stato identificato nell'accademia istituita nel 1548 presso la dimora del patrizio e letterato veneziano Domenico Venier che significativamente influenzò la vita culturale della laguna intorno alla metà del Cinquecento e che, tra gli altri «spirti pelegriani, et elevati»⁹⁸, vide proprio la partecipazione di Dolce, Tarcagnola e Parabosco, insieme ad Aretino e a Tiziano e a tanti altri illustri personaggi⁹⁹. Tra questi non dovette mancare anche Giraldo Cinzio, sodale di alcuni di essi e in particolare di Venier e Dolce, come ricorda una lettera del 12 ottobre 1554 indirizzata dal ferrarese a Bernardo Tasso¹⁰⁰.

Aperta resta la questione della dipendenza dell'iconografia di *Venere e Adone* da un preciso modello letterario, stante l'ampia diffusione del tema nel contesto culturale veneziano, la reciproca influenza tra pittura e letteratura¹⁰¹ e la verosimile meditazione del pittore sul tema già in anni antecedenti alla pubblicazione dei testi sopramenzionati¹⁰², forse spinto da stimolanti racconti o discussioni sull'argomento, bastando solo

blicazioni sul tema e la relativa bibliografia cfr. DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 37.

⁹⁸ Così sono definiti i membri dell'accademia in GIROLAMO PARABOSCO, *Il primo libro delle lettere famigliari*, Venezia, appresso Giovanni Griffio, 1551, p. XIV.

⁹⁹ Sull'Accademia veniera cfr. M. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, vol. V, Bologna, L. Cappelli, 1930, p. 446 e TALLINI, *Ludovico Dolce*, pp. 25-26.

¹⁰⁰ G. B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996, p. 356. A Dolce, non va dimenticato, si deve la pubblicazione di cinque lettere di Giraldo Cinzio. Cfr. *ivi*, pp. 116-20, 132-42, 210-19.

¹⁰¹ Sull'ipotesi che siano state le tele di Tiziano ad esercitare un'influenza sulla stesura dei poemi veneziani sul mito adonio cfr. FALOMIR-JOANNIDES, «*Dánae*» y «*Venus y Adonis*», p. 32.

¹⁰² Agli anni Trenta del Cinquecento è ricondotto il primo approccio di Tiziano alla rappresentazione di Venere e Adone in DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 187.

«qualche parola [...] ad accendere la sua immensa cultura di immagini e la sua portentosa capacità di sintesi inventiva»¹⁰³.

Al di là degli stretti e indissolubili rapporti tra la rappresentazione cadorina e la letteratura adonia, riflesso ed esempio concreto del millenario principio dell'*ut pictura poesis*¹⁰⁴, le citazioni letterarie concernenti *Venere ed Adone* di Tiziano sono molteplici. In qualche caso esse rimandano espressamente alla tela oggi al Prado, la più prestigiosa, per ovvie ragioni, della serie licenziata dall'atelier del pittore. In altri casi, come nella menzione di Giraldo Cinthio, esse riferiscono di fatto non di un'opera specifica ma, in maniera vaga, di un modello ideale reiterato più volte con continue varianti ma rimasto nei suoi tratti essenziali costante nel tempo: un esempio di perfezione e di bellezza declinato con successo per circa un quarantennio da Tiziano e dalla sua bottega, con conseguenti differenze sostanziali di stile e di qualità, diffuso in maniera quasi capillare dalla circolazione di alcune traduzioni a stampa tra le quali quelle di Giulio Bonasone, Giulio Fontana, Martino Rota e Giulio Sanudo¹⁰⁵. Notevole fu il contributo di esse al diffondersi ed affermarsi dell'iconografia tizianesca. Sebbene, come

¹⁰³ A. GENTILI, *La committenza veneziana di Tiziano: fatti, contesti e immagini, 1537-1576*, in *L'ultimo Tiziano*, pp. 43-53: 52.

¹⁰⁴ In merito a quest'ultimo, in relazione alle "poesie" tizianesche, oltre al già ricordato ROSAND, *Ut Pictor Poeta*, si vedano: G. PADOAN, "Ut Pictura Poesis": le "Pitture" di Ariosto, le "Poesie" di Tiziano, in *Tiziano e Venezia*, pp. 91-102; V. VON ROSEN, *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs*, Emsdetten, Edition Imorde, 2001 e PUTTFARKEN, *Titian and tragic painting*.

¹⁰⁵ Cfr. M. WIVEL, *Titian's «Venus and Adonis» in Sixteenth-Century Prints*, «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», XL (2013), pp. 113-27 e DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 23. Oltre *Venere e Adone* (1569), Sanudo, in particolare, tradusse in incisione altri due soggetti replicati da Tiziano con successo: *Perseo e Andromeda* e *Tantalo*, ambedue dopo il 1560: DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 140.

osserva Dalla Costa, non ci siano prove della fattiva collaborazione del maestro alla realizzazione delle varie incisioni¹⁰⁶, è indubbio che questi ne abbia favorito e incoraggiato l'esecuzione nell'ambito dell'ampio e moderno progetto di promozione portato avanti, come si è detto, con il sostegno prima di Aretino e poi di Dolce. Documentato, per di più, è il ricorso tra il 1565 ed il 1566 ai servigi dell'incisore olandese Cornelis Cort, incaricato di tradurre ad incisione alcuni dipinti del pittore al fine di favorirne la circolazione oltre i confini della Laguna veneta¹⁰⁷. Ben nota, altresì, doveva essere tanto a Tiziano quanto ai suoi mentori l'influenza esercitata dalle incisioni di Marcantonio Raimondi sulla diffusione e sulla conoscenza dell'opera di Raffaello, e dopo la prematura morte del maestro sull'affermazione del suo mito¹⁰⁸.

Venere e Adone di Tiziano assume, così, nei contemporanei scritti sul mito adonio quasi il carattere di vero e proprio *topos* letterario, ravvisandosi nei rimandi ad essa il richiamo ad un modello ideale che appare privo di elementi di specificità e di concretezza e che consentirebbe di escludere persino la cono-

¹⁰⁶ Ivi, p. 23.

¹⁰⁷ Cfr. P. LÜDEMANN, *Tiziano. Le botteghe e la grafica*, Firenze, Alinari, 2016 e M. GROSSO, *Tiziano e Lampson: uno scambio sulla pittura di paesaggio*, in *Il paesaggio veneto nel Rinascimento europeo. Linguaggi, rappresentazioni, scambi*, a cura di A. CARACAUSI, M. GROSSO e V. ROMANI, Milano, Officina Libraria, 2019, pp. 191-215: 198-99.

¹⁰⁸ Non va dimenticato, a tal proposito, che ottimi furono i rapporti tra Raimondi e l'Aretino. Grazie all'influenza esercitata da quest'ultimo su Papa Clemente VII, nel 1525 l'incisore fu liberato dalla carcerazione cui era stato condannato per aver pubblicato, l'anno precedente, *I Modi*, serie di immagini dai contenuti espliciti e licenziosi, tratta da disegni di Giulio Romano, in seguito principale fonte di ispirazione per il primi sedici Sonetti lussuriosi dell'Aretino, composti tra il 1526 ed il 1527: M. GIANSANTE, *Raimondi, Marcantonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXVI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 2016, pp. 230-34.

scenza diretta dei lavori del pittore. Malgrado ciò, dibattuta permane la questione relativa alla puntuale identificazione delle versioni del cadorino menzionate in letteratura. Esemplificativo è il caso della tela celebrata da Lodovico Dolce in una lettera indirizzata al nobiluomo padovano Alessandro Contarini, benché all'inizio del componimento sia espressamente ricordato che «fu questa poesia di Adone poco tempo adietro fatta e mandata dal divin Titiano al Re d'Inghilterra»¹⁰⁹. L'opera è stata identificata da alcuni nella variante oggi alla National Gallery di Londra, sulla scorta della datazione dell'epistola tra il 1554 ed il 1555 nonché dei particolari iconografici in essa descritti; da altri, di contro, è stata associata alla versione oggi a Madrid, sulla base dei medesimi elementi¹¹⁰ oltre che di quanto riportato da Dolce.

Come specifica questi nell'oggetto della lettera a Contarini, o meglio nell'*argomento*, essa «descrive a questo dotto e virtuoso gentiluomo la forma d'una dipintura dell'eccellentissimo Tiziano»¹¹¹ e di fatto costituisce, come nota Della Costa, il caso più dettagliato di *èkphrasis* di un'opera d'arte sino al tempo compiuta¹¹².

La lettera nasce quale risposta ad un'altra ricevuta idealmente in precedenza, nella quale era tratteggiata un'opera di

¹⁰⁹ Cfr. DOLCE, *Lettere di diversi eccellentiss. huomini*, p. 531. La lettera è oggi pubblicata in ID., *Lettere*, a cura di P. PROCACCIOLI, Manziana, Vecchiarelli editore, 2015, pp. 152-155.

¹¹⁰ Cfr. DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 194, nota 460. Per le diverse identificazioni cfr. F. BERNABEI, *Tiziano e Ludovico Dolce*, in *Tiziano e il Manierismo europeo*, a cura di R. PALLUCCHINI, Firenze, L. S. Olschki, 1978, pp. 307-37: 311; GENTILI, *Da Tiziano a Tiziano*, p. 172 e, più recentemente, E. S. ARROYO, *Hacia el Dialogo della Pittura. Lodovico Dolce y sus «Lettere di diversi» (1554-1555)*, «*Annales de Historia del Arte*», 19 (2009), pp. 157-80: 168, nota 56.

¹¹¹ DOLCE, *Lettere*, p. 152.

¹¹² DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», p. 194.

Raffaello che «non fu mai da Dipintore antico né da moderno immaginata, né dipinta cosa di maggior perfettione»¹¹³, con l'evidente intento da parte di Dolce di celebrare Tiziano non solo quale *primus inter pares* ma come l'artista sommo capace di superare gli antichi e financo i contemporanei, compreso l'Urbinate¹¹⁴.

Così Dolce presenta dettagliatamente il dipinto:

E per incominciar dalla forma, egli l'ha finto di statura convenevole a garzone di sedici o diciotto anni, ben proportionato, gratoso, et in ogni sua parte leggiadro, con una tinta di carne amabile, che lo dimostra delicatissimo e di sangue Reale. E vedesi, che nell'aria del viso questo unico Maestro ha ricercato di esprimere certa gratiosa bellezza, che partecipando della femina, non si discostasse però dal virile: vuo' dire, che in Donna terrebbe non so che di huomo, et in huomo di vaga Donna: mistura difficile, aggradevole, e sommamente (se creder dobbiamo a Plinio) prezzata da Apelle. Quanto all'attitudine, egli si vede muovere, et il movimento è facile, gagliardo, e con gentil maniera. Perché sembra, ch'ei sia in camino per dipartirsi da Venere, con desiderio ardentissimo di gire alla caccia. Nell'una mano tiene uno spiedo da cacciatore. All'altro braccio è maestrevolmente legato il laccio de' Can, i quali sono tre in tre diversi atti, di sì bella forma, e così naturalmente dipinti, che par che fiutino, latrino, e siano invogliatissimi di affrontar qualunque fiera. Il garzone è vestito d'un drappiccino corto a mezza gamba, con le braccia ignude, e calzato di due bolzacchini verissimi, con alcuni legami vaghi di perle, che lustrano, e paiono orientali. Volge il viso a Venere con occhi allegri e ridenti; aprendo dolcemente due labbra rosate, o pure di vivo corallo, e par che con vezzi lascivi et amorosi la conforti a non temere, perciòché tra la serenità della guardatura, et il mover della bocca, dimostra manifestamente l'intrinseco del suo animo; e tutto poi serve in vece di

¹¹³ DOLCE, *Lettere*, p. 152.

¹¹⁴ La lettera esprime, altresì, la preoccupazione di fornire una risposta al silenzio di Vasari su Tiziano nell'edizione torrentiniana de *Le vite* (1550). Cfr. V. ROMANI, *Tiziano e il tardo Rinascimento a Venezia. Jacopo Bassano, Jacopo Tintoretto, Paolo Veronese*, Milano, Il Sole 24 Ore, 2007, p. 61.

parole. Né si può discernere qual parte in lui sia più bella, perché ciascuna separatamente, e tutte insieme, contengono la perfezione dell'arte, et il colorito contende col disegno, et il disegno col colorito. Del qual colorito chi è manchevole, non si dee dimandar Dipintore. Che non basta il saper formar le figure in disegno eccellenti, se poi le tinte de' colori, che deono imitar la carne, hanno del porfido, o del terregno, e sono prive di quella unione, tenerezza, e vivacità, che fa ne' corpi la natura. Però si legge nelle cose de' Dipintori antichi, che alcuni ingannarono gli uccelli, et altri i cavalli. E voi sapete, che sì come per bontà di disegno niuno è superiore a Tiziano, così tiensi per cosa vera che in questa parte del colorire niuno l'aguagliasse giamai. Ma vegniamo alla Venere. Vedesi in questa un giudizio soprahumano. Che havendo egli a dipingere una così fatta Dea, si rappresentò nell'animo una bellezza non pure straordinaria, ma divina; e per dirlo in una parola, una bellezza conveniente a Venere, in guisa, ch'ella assembla quella, che meritò in Ida il pomo d'oro. Qui molte cose sono da dire, che hanno tutte del miracoloso e del celeste; ma io non m'assicuro pur d'immaginarle, non che di scriverle. La Venere è volta di schiena, non per mancamento d'arte, come fece quel dipintore, ma per dimostrare doppia arte. Perché nel girar del viso verso Adone, sforzandosi con ambe le braccia di ritenerlo, e mezza sedendo sopra un drappo sodo di chermosì, mostra da per tutto alcuni sentimenti dolci e vivi, e tali, che non si veggono fuor che in lei: dove è ancora mirabile l'accortezza di questo spirito divino, che nell'ultime parti ci si conosce la mancatura della carne causata dal sedere. Ma che? puossi con verità dire, che ogni colpo di penello sia di que' colpi, che suol far di sua mano la natura. Lo aspetto è parimente, qual si dee creder, che fosse quello di Venere, s'ella fu mai: nel quale appariscono manifesti segni della paura, che sentiva il suo cuore dell'infelice fine, che al giovane avvenne. E se alla Venere, che usciva del mare, dipinta da Apelle, di cui fanno tanto rumore i Poeti, e gli Scrittori antichi, aveva la metà della bellezza, che si vede in questa, ella non fu indegna di quelle laudi. Vi giuro, Signor mio, che non si trova huomo tanto acuto di vista e di giudizio che veggendola non la creda viva, niuno così affreddato dagli anni, o sì duro di complessione, che non si senta riscaldare, intenerire, e commoversi nelle vene tutto il sangue. Né è maraviglia, che se una statua di marmo poté in modo, con gli stimoli della sua bellezza, penetrar nelle midolle d'un giovane, ch'ei vi lasciò la macchia, hor,

che dee far questa, che è di carne, ch'è la beltà istessa, che par che spiri? Trovasi ancora nel medesimo quadro una macchia d'un paese, di qualità che 'l vero non è tanto vero, dove al sommo d'un picciol colle non molto lontano dalla vista v'è un pargoletto Cupido, che si dorme all'ombra, la quale gli batte diritto sopra il capo, et al d'intorno v'ha splendori e riflessi di Sole mirabilissimi, che alhumano et allegrano tutto il paese¹¹⁵.

Al di là delle osservazioni relative alla qualità delle figure, alla *mimesis* e alla superiorità del colore sul disegno, espressione dell'estetica dolciana, la lettera vede tratteggiati tutti gli elementi essenziali della versione tizianesca di *Venere e Adone* del tipo Prado, immediatamente distinguibile per via della rimarcata presenza di tre cani e della figura di cupido dormiente. Si tratta di una descrizione che, di fatto, potrebbe prestarsi a qualsiasi versione dell'opera di Tiziano appartenente a detto gruppo giacché, per quanto ampia, essa appare piuttosto generica. Il poligrafo veneziano, in realtà, indugia sull'interpretazione di stati d'animo, di posture e di azioni, soffermandosi solo marginalmente, in relazione alla figura di Adone, su qualche dettaglio in apparenza dirimente. Non condivisibile è la decisa identificazione di Augusto Gentili del dipinto descritto da Dolce con la versione della National Gallery, per quanto, di primo acchito, possa apparire ragionevole. Giustamente lo studioso osserva che l'Adone descritto da Dolce, poco più che adolescente e dai lineamenti androgini se non quasi femminei, non trova riscontro nella figura del Prado – nella quale si rinvengono tratti più virili che richiamano alla memoria il sembiante idealizzato di Filippo II – ma ben si rispecchia in quella londinese. Altrettanto, tuttavia, non può dirsi dei suoi calzari. Quello che a prima vista può apparire un semplice dettaglio, per di più secondario, mette infatti total-

¹¹⁵ DOLCE, *Lettere*, pp. 153-55.

mente in discussione l'assunto di Gentili, non potendosi identificare nelle calzature indossate dall'Adone della National Gallery i «due bolzacchini verissimi, con alcuni legami vaghi di perle, che lustrano, e paiono orientali» descritti da Dolce. I sandali indossati dall'Adone londinese, una sorta di rivisitazione dei più semplici calcei patrizi, per di più, non presentano alcunché di orientale e sono privi di lacci ornati di perle, diversamente da quelli dell'Adone madrilenno che, invece, appaiono impreziositi da una grossa perla a goccia di particolare lustro. Il testo di Dolce, di conseguenza, con le sue piccole discrepanze, risulta paradigmatico della diffusione di un'immagine ideale di *Venere e Adone* di Tiziano che travalica i singoli esemplari e che formalmente trova un rimando costante nella tela eseguita per Filippo II, di fatto considerata una sorta di archetipo – seppur cronologicamente successiva ad altre versioni – come si evince ancora una volta dalla *Lettera a Contarini* oltre che, ad esempio, dalla dedica ad Alberto Utiner presente nell'incisione di Sanudo¹¹⁶ (fig. 27).

Anche la menzione di Giraldo Cinthio, del resto, tende a confermare questa idea, recando con sé chiara memoria dello

¹¹⁶ In essa si legge: «AL NOBILE, E MAG. SIG. ALBERTO VTINER. LE MOLTE VIRTÙ e le qualità di V. S. insieme con l'obbligo ch'io le tengo, m'hanno indotto a dedicare al suo honorato nome la presente favola di Adone. E, quantunque io habbia in animo di mostrarle la mia affettione con opera di maggior momento, nondimeno havendo io questo esempio cavato da una rariss. Pittura dell'unico M. Titiano, fatta dalla sua mano al sereniss. e catholico FILIPPO Re di Spagna, esso qual si sia sarà in tanto, come arra di quello, ch'io le vo apparecchiando. V. S. adunque si degnerà di riceverlo, e, quando si troverà con l'animo libero dalle cure de' suoi maneggi, ai quali, vincendo con l'animo ogni prova di Fortuna, con tanta lode di se medesima, e del Mag. e honorato Sig. Girolamo suo fratello, attende di continuo, lo farà degno alcuna volta della sua vista; e si ricorderà del mio buono animo. E le bacio la mano. Di Venetia; il dì XXI di Settembre M.D.L.VIII. Giulio Sanuto».

scritto di Dolce. L'umanista, infatti, si limita a rammentare il dipinto semplicemente per celebrare la bellezza di Licora, senza soffermarsi su dettagli salienti, ricordando, semplicemente, che il «bello Adon, c'haveva i cani à mano»¹¹⁷; non manca, però, di specificare, riferendosi a Venere, che «la dotta mano» del pittore si era manifestata «in ogni parte di quella incomparabile figura», richiamando alla memoria le parole di Dolce «né si può discernere qual parte in lui sia più bella; perché ciascuna separatamente, e tutte insieme, contengono la perfettion dell'arte»¹¹⁸, e recuperando altresì anche un'idea di bellezza divina già presente nella *Lettera* a Contarini. Il riferimento all'opera tizianesca, per di più, è compiuto da Giraldo Cinthio in modo alquanto vago e convenzionale, in relazione alla figura di Venere che non risulta del tutto apprezzabile poiché rappresentata di spalle e con il volto solo in parte visibile, diversamente da altri dipinti come la *Venere di Urbino* degli Uffizi, la *Venere con organista, amorino e cagnolino* dello Staatliche Museen di Berlino e la *Venere che benda Amore* della Galleria Borghese.

Se è indubbio che Venere, in quanto dea della bellezza e dell'amore, non può che essere bella anche nella traduzione pittorica del mito adonio, è pur vero che Tiziano non ha focalizzato la propria attenzione su essa ma sull'avvenenza di Adone, declinata nelle diverse redazioni in varie forme, consegnando ora l'immagine androgina di un giovane dal corpo aitante ma dal viso quasi femminile, ora quella più virile di un giovane uomo dai lineamenti appena più decisi ma sempre aggraziati.

La fitta rete di rapporti che vede protagonisti Giraldo Cinthio, Tiziano, Aretino, Dolce e Ercole II d'Este, nonché la familiarità del poligrafo ferrarese con il mondo culturale ve-

¹¹⁷ GIRALDI CINTHIO, *Dell'Hercole*, p. 69.

¹¹⁸ DOLCE, *Lettere*, p. 154.

ne ziano rendono ovvia, al di là dei dati noti, la diretta conoscenza del pittore da parte dell'umanista. Appare realistico immaginare, infatti, che quest'ultimo, a prescindere dal successo e dalla diffusione delle tele di Tiziano, abbia avuto occasione e modo di apprezzare *de visu* una o più redazioni di *Venere e Adone* direttamente nella casa-atelier del Vecellio al Biri Grande, nel Sestiere di Cannaregio, meta incessante di artisti, intellettuali, notabili di ogni genere e, persino, sovrani, desiderosi di contemplare nuove creazioni e ottenere dal maestro qualche tela.

La simultanea lavorazione a più di una variante da parte di Tiziano e i consueti tempi lunghi di esecuzione, rendono, naturalmente, impossibile asserire con certezza a quale dipinto si riferiscano i versi dell'*Ercole*, tanto più che gli anni in cui Giraldo Cinthio redasse il poema coincidono con quelli di massima fortuna dell'iconografia e della letteratura adonia. Non si può escludere, altresì, che l'umanista abbia potuto vedere anche soltanto il modello utilizzato per eseguire le diverse redazioni di *Venere e Adone*, impiegato per decenni da Tiziano e dai suoi allievi e collaboratori, come si è già accennato. Verosimile è, però, che egli abbia ammirato proprio la versione destinata a Filippo II, considerata la fama goduta dal quadro ancor prima che fosse consegnato al suo committente, e che dello stesso dipinto abbia ampiamente discettato con il pittore e con Lodovico Dolce. Segretario ducale dal 1547 e ambasciatore di Ercole II nella Serenissima, Giraldo, del resto, in tali vesti, dovette essere a lungo presente nella città della Laguna negli anni in cui Tiziano realizzava la tela del Prado. Tra il 1553 ed il 1554, infatti, pronunciava e dava alle stampe l'*Oratio ad sereniss. Venetiarum principem Marcum Antonium Trivisanum pro eodem excellentiss. Duce Ferrariae. Venetiis publice habita XIII Cal. Iulii MDLIII* e le *Orationes. Ad serenissimos Venetiarum Principes, Marcum Antonium Trivisanum, Franciscum Venerium. Ad excellentiss. Ferrariae duces, in funere Francisci christianiss. Gallorum*

regis, e pubblicava i suoi celebri *Discorsi intorno al comporre de i romanzi, delle comedie e delle tragedie e di altre maniere di poesie*¹¹⁹, tutti per i tipi di Gabriele Giolito de' Ferrari – al tempo in società con i propri fratelli – tipografo ed editore celeberrimo¹²⁰ ai cui torchi Lodovico Dolce consegnò circa duecento opere, tra le quali spicca naturalmente l'edizione del 1555 della *Commedia* di Dante, da allora definitivamente appellata “Divina”.

Prescindendo da quale redazione di *Venere e Adone* Giraldo Cinthio abbia potuto ammirare e da come, quando e dove ciò sia avvenuto, significativa è la menzione presente nell'*Ercole* giacché aggiunge un ulteriore interessante tassello alla straordinaria fortuna che arrise all'iconografia tizianesca, e alla quale, come si è detto, apportarono un certo contributo proprio gli scritti al riguardo. Il recupero agli studi storico artistici delle due ottave del poligrafo ferrarese, a distanza di tanti secoli dalla composizione, non si limita, tuttavia, soltanto a ciò. Nei versi dell'*Ercole*, infatti, si potrebbe scorgere un possibile elemento probatorio all'ipotesi, di fatto al momento non suffragabile con dati certi ed irrefutabili, recentemente avanzata da Miguel Falomir e Paul Joannides¹²¹, cui si è già accennato, secondo la quale la prima redazione di *Venere e Adone* potrebbe essere stata eseguita per Alfonso I d'Este, munifico mecenate di Tiziano e committente, come è noto, di alcuni dei suoi dipinti mitologici più celebri. In tal caso, i versi dell'*Ercole* po-

¹¹⁹ Su tale opera si rimanda a GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. VILLARI, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002.

¹²⁰ Per un profilo cfr. M. CERESA, *Giolito de' Ferrari, Gabriele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 2001, pp. 160-65.

¹²¹ Cfr. FALOMIR - JOANNIDES, «*Dánae*» y «*Venus y Adonis*», p. 32. Tale ipotesi è stata in seguito ripresa e ulteriormente ribadita in DALLA COSTA, «*Venere e Adone*», pp. 50-54.

trebbero ragionevolmente essere posti in relazione proprio a questa presunta versione ferrarese con la quale, per ovvie ragioni, Giraldi Cinthio avrebbe dovuto avere grande e antica familiarità al pari di Ercole II d'Este, «illustrissimo et eccellentissimo signore [...] osservandissimo»¹²², a cui è dedicato il suo poema. Ne consegue che altri sarebbero i ragionamenti che si potrebbero compiere, tanto sui versi di Giraldi Cinthio, quanto sul perduto dipinto di Vienna e, più in generale, sull'iconografia adonia di Tiziano. Si tratterebbe, tuttavia, soltanto di opinabili congetture, per quanto «*ipsum sapientem saepe aliquid opinari quod nesciat*»¹²³.

* Sono profondamente grato a Susanna Villari per l'invito a scrivere sulle pagine di questa rivista su un tema tanto affascinante quanto complesso e per i preziosi suggerimenti generosamente fornitimi. Sono grato, altresì, a Gabriele Fattorini per aver discusso con me alcune questioni connesse al presente contributo e a Giovanni Freni e Carmen Puglisi per la disponibilità con la quale hanno facilitato le mie ricerche.

¹²² GIRALDI CINTHIO, *Dell'Ercole*, p. 3.

¹²³ Cicerone, *Pro Murena*, LXIII.

GIAMPAOLO CHILLÉ

APPARATO ICONOGRAFICO*



Fig. 1: Tiziano Vecellio, *Venere e Adone*, 1554, Madrid, Museo Nacional del Prado.

* Le immagini a corredo del presente contributo sono pubblicate su gentile concessione di: © The British Museum, London (fig. 18, 27); © The Cobbe Collection, Hatchlands Park (fig. 9); © Gallerie dell'Accademia di Venezia, Ministero della Cultura (fig. 16); © Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini e Galleria Corsini, Roma. Ministero della Cultura (fig. 8); Isabella Stewart Gardner Museum, Boston (fig. 5); Jean Paul Getty Museum, Los Angeles (fig. 24); © Kunstsammlungen und Museen, Augusta (fig. 11); The Metropolitan Museum of Art, New York (fig. 14, 20); Museo Nacional del Prado, Madrid (fig. 1, 13); The National Gallery, Londra (fig. 7, 23); National Gallery of Art, Washington (fig. 21); National Gallery of Scotland, Edimburgo (fig. 3, 4); © Pushkin State Museum of Fine Arts, Mosca (fig. 22); Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (fig. 19); © Rijksmuseum, Amsterdam (fig. 12); © The Wallace Collection, Londra (fig. 6); © Wellington Collection, Apsley House, Londra (fig. 2).

UNA "POESIA" DI TIZIANO NELL'ERCOLE DI GIRALDI



Fig. 2: Tiziano Vecellio, *Danae*, 1551-53, Londra, Apsley House (Collezione Wellington).



Fig. 3: Tiziano Vecellio, *Diana e Atteone*, 1556-59 ca., Edimburgo, National Gallery of Scotland.

GIAMPAOLO CHILLÉ



Fig. 4: Tiziano Vecellio, *Diana e Callisto*, 1556-59 ca., Edimburgo, National Gallery of Scotland.



Fig. 5: Tiziano Vecellio, *Ratto di Europa*, 1560-62 ca., Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

UNA "POESIA" DI TIZIANO NELL'ERCOLE DI GIRALDI



Fig. 6: Tiziano Vecellio, *Perseo e Andromeda*, 1554-56 ca., Londra, The Wallace Collection.



Fig. 7: Tiziano Vecellio, *La morte di Atteone*, 1559-75 ca., Londra, The National Gallery.



Fig. 8: Tiziano Vecellio, *Venere e Adone*, 1554 ca., Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini.



Fig. 9: Tiziano Vecellio, *Venere e Adone*, 1570 ca., Hatchlands Park, The Cobbe Collection.



Fig. 10: Ignoto, *Letto di Policleto* (Psiche svela Amore), II-III sec. d.C., Roma, Palazzo Mattei.



Fig. 11: Paolo Cagliari detto Veronese, *Venere e Adone*, 1562 ca., Augusta, Kunstsammlungen und Museen.

GIAMPAOLO CHILLÉ



Fig. 12: Bartolomäus Spranger, *Venere e Adone*, 1587 ca., Amsterdam, Rijksmuseum.



Fig. 13: Annibale Carracci, *Venere e Adone*, 1595 ca., Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 14: Peter Paul Rubens, *Venere e Adone*, 1635 ca., New York, The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 15: Theodoor van Thulden, *Venere e Adone*, 1640 ca., collezione privata.

GIAMPAOLO CHILLÉ



Fig. 16: Jacopo Amigoni, *Venere e Adone*, 1740-50 ca., Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 17: Tiziano Vecellio, *Venere e Adone*, 1530-35 ca., già Vienna, Kunsthistorisches Museum (opera perduta).

UNA "POESIA" DI TIZIANO NELL'ERCOLE DI GIRALDI



Fig. 18: Robert Strange, *Venus et Adonis*, 1779, Londra, The British Museum.



Fig. 19: Francesco Landini, *Venere e Adone*, 1778 ca., Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

GIAMPAOLO CHILLÉ



Fig. 20: Tiziano Vecellio, *Venere e Adone*, 1560-70 ca., New York, The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 21: Tiziano Vecellio, *Venere e Adone*, 1560-65 ca., Washington, National Gallery of Art.

UNA "POESIA" DI TIZIANO NELL'ERCOLE DI GIRALDI



Fig. 22: Tiziano Vecellio, *Venere e Adone*, 1550 ca., Mosca, Museo Puškin.



Fig. 23: Tiziano Vecellio, *Venere e Adone*, 1554-55 ca., Londra, The National Gallery.



Fig. 24: Tiziano Vecellio, *Venere e Adone*, 1555-56 ca., Los Angeles, J. Paul Getty Museum.



Fig. 25: Tiziano Vecellio, *Venere e Adone*, 1555-56 ca., collezione privata.

UNA "POESIA" DI TIZIANO NELL'ERCOLE DI GIRALDI



Fig. 26: Tiziano Vecellio, *Venere e Adone*, 1556-57 ca., collezione privata.



Fig. 27: Giulio Sanudo, *Venere e Adone*, 1559, Londra, The British Museum.

GIAMPAOLO CHILLÉ

Una "poesia" di Tiziano nell'«Ercole» di Giraldi. Osservazioni storico-artistiche a margine di due ottave.

Il contributo prende le mosse da alcuni versi dell'*Ercole* di Giraldi Cinthio, dove è fatto cenno ad uno dei massimi capolavori di Tiziano. Si tratta di *Venere e Adone*, opera di cui si conoscono diverse varianti, la più nota delle quali, eseguita nel 1554 per Filippo II di Spagna, si conserva oggi al Prado. Tale menzione, oltre a confermare l'interesse del poligrafo per le arti figurative e la familiarità con il mondo culturale veneziano, attesta ulteriormente la fortuna dell'iconografia adonia di Tiziano, il cui successo resta ad oggi quasi senza pari.

Tiziano's "poem" in Giraldi's «Hercules». Historical-artistic observations in the margins of two octaves.

The roots of this study are in some lines of *The Hercules* written by Giraldi Cinthio in which there is a reference to one of Tiziano's masterpiece. It is *Venus and Adonis* whose artwork presents different variants. The most famous one was accomplished in 1554 for Philip II of Spain and today it is at the Prado Museum. This connection not only shows the polygraph's interest in the figurative arts and his familiarity with the cultural word of Venice, but it certifies further the fortune of Tiziano's Adonian iconography and his unique success.

Articolo presentato a marzo 2021. Pubblicato *on line* a novembre 2021
© 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 VII, 2021
DOI: 10.13129/ 2421-4191 / 2021.7.57-108

ROMILDA



Cesare de' Cesari (attivo a metà del XVI secolo).

Per le poche notizie biografiche: CLERC 2015, pp. 630-31; CLERC 2021a.

La *Romilda* è la prima tragedia di Cesari. Se ne conosce un'unica edizione, pubblicata vivente l'autore:

1551, Francesco Bindoni e Maffeo Pasini, Venezia

ROMILDA | TRAGEDIA | DI M. CESARE | DE CESARI

In 8°; A-G⁴; [4] 28 c.

Contiene: cc. *2r-*3r: dedica a Giovan Vincenzo Belprato, conte di Anversa [Aversa nella stampa] (17 luglio 1551); c. *4r: argomento; c. *4v: tavola dei personaggi; cc. 1r-28r: *Romilda*; 28v: *errata corrige* e colophon: In Venetia per France|sco Bindoni, et Ma|ptheo Pasini. Nel | anno MDLI.

Esemplare consultato: Biblioteca Storica di Ateneo «Arturo Graf» - Torino - TO

BIBL.: ICCU: <http://id.sbn.it/bid/CFIE000255>

Fortuna scenica

Non si hanno informazioni su eventuali rappresentazioni dell'opera, che non presenta didascalie.

Argomento

Essendo Gisulfo, Duca di Friuli, assalito da Calcano Re de' Bavari, et morto, Romilda, mogliera del detto Gisulfo, accesa d'amorosa fiamma per

SANDRA CLERC, *Cesare de' Cesari, «Romilda». Censimento: tragedie cinque-seicentesche*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», VII (2021), pp. 109-118.

le incredibil bellezze di Calcano, delibera di dar senza altro contrasto il combattuto castello all'inimico, degnandola del matrimonio suo; il che egli promettendole, et di salvar la terra e le genti, con fede barbara entrato nella città la mette a fuoco et a sangue; indi, facendo privar due figliuole di lei delle luci, le condanna a eterna prigione, essendo Tassone, figliuolo dell'infelice donna, prima fuggito con due altri piccioli fratelli. Finalmente Calcano, sposata Romilda e vestita del manto regio, la fa menar intorno alla città, legata come traditrice, et uccidere (ed. cit., c. [*4r]).

Personaggi

ROMILDA	<i>Duchessa di Friuli</i>
NODRICE	<i>Di Romilda</i>
BALIO	<i>De i figliuoli di Romilda</i>
TASSONE	<i>Figliuolo di Romilda</i>
FIGLIUOLE	<i>Di Romilda</i>
CALCANO	<i>Re de Bavari</i>

Il coro non è elencato tra i personaggi, e non interviene all'interno della vicenda.

Presenza dei personaggi sulla scena

Romilda	vv. 1-138, 168-77, 184-216, 223, 225-27, 229, 235-36, 240-43, 563-70, 585-91, 606, 611-17, 643, 666-67, 690-711, 729-59, 765-70, 782-84, 789-90, 797-805, 818-44, 852-59, 867-88, 1055-57, 1072-76, 1080-99, 1106-08, 1113-16, 1127-31, 1136-37.
Nodrice	vv. 139-67, 178-83, 217-22, 224, 226-34, 237-39, 463-65, 540-46, 937-1037, 1053-54, 1059-70, 1120-25, 1138-40, 1191-97, 1199-203, 1205-06, 1209-14, 1216, 1218-22, 1238-42, 1246-48, 1258-62, 1267-87, 1297-300, 1316-17, 1341-43, 1345, 1379, 1384-420, 1427-34.
Balio	vv. 262-300, 307-12, 314, 316, 318, 320, 322, 324, 326-96, 593-605, 607-10, 644-56, 661-64, 712-21, 785-86,

CESARE DE' CESARI, *ROMILDA*

806-17, 1167-90, 1197-98, 1204, 1207-08, 1215-17, 1223-37, 1243-45, 1249-57, 1263-66.

Tassone	vv. 301-06, 313, 315, 317, 319, 321, 323, 325, 397-444, 449-62, 473-75, 501-27, 531-33, 547-48, 571-84, 592, 618-42, 657-60, 665, 668-89, 722-28, 760-64, 771-81, 787-88, 791-96, 1288-96, 1301-15, 1318-40, 1344, 1346-78, 1380-83, 1421-26, 1435-43.
Figlie di R.	vv. 445-48, 466-72, 476-500, 528-30, 534-39, 845-51, 860-66, 1077-79, 1100-05, 1109-12, 1117-19, 1126, 1132-35.
Calcano	vv. 889-92, 1038-52, 1058, 1071.
Coro	vv. 244-61, 549-562, 893-936, 1141-1166, 1444-61.

Struttura e metri

La *Romilda*, priva di prologo separato ma con argomento anteposto all'inizio dell'opera, è divisa in 5 atti, a loro volta suddivisi, rispettivamente, in 2, 3, 4, 4, 3 scene, non numerate ma distinte grazie all'indicazione degli interlocutori, alle quali si aggiunge, per ogni atto, un coro conclusivo. L'opera rispetta le unità aristoteliche e il tradizionale finale luttuoso. Non si registrano presenze sovranaturali.

La tragedia conta 1361 versi (endecasillabi e settenari), prevalentemente sciolti. Gli interventi corali, monostrofici e relativamente brevi, sono riservati alla conclusione degli atti. Il primo atto conta 261 versi (scena I: 138; scena II: 105; coro: 18 – ABbCcdADEFfEgHHgII), il secondo 301 (scena I: 39; scena II: 144; scena III: 104; coro: 14 – abCCddBaEeFFGG), il terzo 374 (scena I: 30; scena II: 252; scena III: 22; scena IV: 26; coro: 44 – aBbAcDeffeCGHhGiiLmnlnoPMoAaQqrrsspPTUuTvVZZ), il quarto 230 (scena I: 101; scena II: 39; scena III: 43; scena IV: 21; coro: 26 – aBbcDdeeACFfGGhIhilmnlnmOO), il quinto è

composto da 295 versi (scena I: 24; scena II: 97; scena III: 156; coro: 18 – AbCbDADEFgGhHiLL).

Quattro dei cinque atti della *pièce* si aprono con un monologo (fa eccezione l'atto terzo). In un unico caso, un personaggio – Tassone, figlio di Romilda – è lasciato solo in scena dopo aver dialogato con il Balio (II, II, vv. 397-444).

Modelli letterari

Cesari è il primo ad aver portato sulla scena la figura di Romilda, duchessa del Friuli, dando avvio alla sua discreta fortuna teatrale (ALLACCI 1755, da integrare e completare con CHIURLO 1920). La relativa oscurità della vicenda medioevale (per la quale si vedano RENDA 1906; CHIURLO 1920; PERELLI 1992 e MANTOVANELLI 2001, che sembra tuttavia ignorare la tragedia di Cesari) potrebbe essere all'origine della presenza dell'argomento in apertura dell'opera, assente nelle successive prove tragiche dell'autore (rispettivamente *Scilla* e *Cleopatra*, entrambe del 1552).

La fonte principale per la narrazione proviene dalla *Historia Langobardorum* di Paolo Diacono (IV, 37-39; cfr. PAOLO DIACONO 1992, pp. 376-91; PAOLO DIACONO 2010, pp. 210-23 e pp. 510-15), che circolava in varie edizioni in lingua latina e nel volgarizzamento di Ludovico Domenichi (PAOLO DIACONO 1548). La vicenda di Romilda si trova menzionata – in forma molto più sintetica – anche nella *Historia* di Biondo Flavio (l. IX: BIONDO FLAVIO 1531, p. 119). Non sembra tuttavia possibile riscontrare, nella tragedia, l'influenza diretta di queste due fonti storiche, se non nella trama generale della vicenda. Allo stesso modo, non vi è un rapporto diretto con le versioni che della storia di Romilda avevano dato Boccaccio nel *De casibus* (IX, III) e Bandello nella novella IV, 8 (cfr. MUSSINI SACCHI 2012).

La figura di Romilda delineata da Cesari si discosta da quella tramandata dalla tradizione per un aspetto fundamenta-

le, che è anche funzionale all'inserimento della protagonista nella schiera delle eroine tragiche cinquecentesche: la duchessa tradisce la patria, consegnandola in mano al barbaro invasore, non solo perché è innamorata di Calcano, ma anche perché spera, in questo modo, di poter salvare se stessa, i figli e il regno. Alla donna del tutto sottomessa alla propria libido si sostituisce quindi una sovrana che agisce nella convinzione di fare – anche – il bene del proprio popolo, che non è spinta soltanto dal proprio utile personale, e che compie così un vero e proprio errore tragico (CLERC 2015). In questo senso è da leggere anche la diversa fine cui Romilda è condannata: non più vittima di stupro, ma decapitata.

Questioni critiche

Alla *Romilda* di Cesari sono stati riservati minimi accenni nelle trattazioni critiche e storiografiche dell'inizio del Novecento (FLAMINI [1902]; NERI 1904; BERTANA [1906]; poi DOGLIO 1972); il silenzio è perdurato anche dopo che Marco Ariani ha definito quest'opera «una delle tragedie più riuscite di tutto il Cinquecento» (ARIANI 1974, p. 212), almeno fino ad anni recentissimi (BERTINI 2010, pp. 158-63 e *passim*; MUSSINI SACCHI 2012; CLERC 2015).

La lettera di dedica è indirizzata a Giovan Vincenzo Belprato, nobile napoletano, autore di volgarizzamenti e rime (DE MAIO 1966), di cui Cesari era probabilmente “connazionale” (TOPPI 1678). Nel paratesto è sottolineata la giovane età dell'autore, e si preannuncia l'uscita, a breve, di altre sue fatiche tragiche: oltre alle note *Scilla* e *Cleopatra* (cfr. CLERC 2021a e 2021b), viene menzionata una *Argia*, della quale tuttavia non si hanno notizie.

La *Romilda* (come poi le altre opere di Cesari) riprende molti dei *topoi* tragici cinquecenteschi, tra cui l'evento premonitore della sventura che attende la protagonista. In quest'opera si

tratta del tentativo di Romilda (cui assiste una delle figlie) di salire sulla torre per osservare Calcano, di cui è innamorata. La donna è trattenuta per tre volte da una «mano invisibile», che infine la fa cadere a terra; una volta ripresa la salita verso la cima della torre, è lo stendardo del marito defunto a precipitare a terra. Il valore profetico dell'evento è sottolineato dai successivi commenti degli altri personaggi.

La triplice esitazione è inoltre un ulteriore aspetto topico: anche Rosmunda (nell'omonima tragedia di Rucellai, vv. 1015-18) esita tre volte prima di bere dalla coppa ricavata dal teschio del padre; e Orbecche è trattenuta da una forza invisibile prima di riuscire a mostrarsi al cospetto del padre con Oronte e i due figli (*Orbecche*, III, vv. 1822-24).

Un elemento che invece si discosta da molti esempi tragici cinquecenteschi è il ruolo affidato al coro, che viene relegato alla fine degli atti, al contrario di quanto accadrà nelle successive *Scilla* e *Cleopatra*, dove esso interviene anche all'interno della vicenda, quale vero e proprio personaggio. Qui invece il coro si limita, commentando genericamente l'azione, a lamentare la condizione umana, sottomessa ai rivolgimenti della Fortuna e alla fallacia del proprio giudizio, ai quali è possibile sfuggire soltanto grazie al favore celeste, cui inoltre spetta il compito di punire frodi e inganni (per questi aspetti, in generale, si veda SCARPATI 1987).

Il personaggio di Romilda è presentato da Cesari come una donna in preda alle passioni, e, nonostante ciò, preoccupata per le sorti del regno, presentato come incapace di reggere a lungo l'assedio di Calcano. I risvolti negativi attribuiti alla duchessa dalla tradizione (in particolare, la lascivia) sono dunque temperati da aspetti positivi (buona capacità di governo, preoccupazioni politiche, amore per i figli), che la rendono un "personaggio mezzano". Al contrario, Calcano è tratteggiato come tiranno (al pari di Sulmone nell'*Orbecche*); per lui il tradimento della patria – così egli interpreta la decisione di Ro-

milda di offrirglisi in sposa – è il peggiore dei crimini, impossibile da giustificare, soprattutto facendo ricorso a ragioni sentimentali.

La morte di Romilda (che avviene tra quarto e quinto atto, ed è poi qui raccontata dalla nutrice ai figli della duchessa) è descritta senza particolari dettagli orrorosi; ma il distacco dal gusto senecano che caratterizza alcune delle tragedie cinquecentesche (a partire dall'*Orbecche*) non è totale: esso emerge infatti nella descrizione della difesa che Tassone, figlio di Romilda, si immagina di poter offrire alla madre contro Calcano (III, vv. 668-89, 13r-v):

Non mi scacciar da te, madre mia cara,
 deh, fa ch'io teco sia
 al primo incontro del crudel nemico;
 che s'ei non come suole
 la legge usata nei trionfi alteri,
 ma come è forse barbaro costume,
 vorrà in questi capelli
 meschiar le crude mani,
 o forse tinger nel tuo sangue il ferro,
 questo mio corpo, questo,
 ancor che giovinetto, ti fia scudo.
 T'ì torran queste braccia
 i fieri colpi che 'l crudel nemico
 declinerà spietato
 a l'honorata testa,
 tal, che prima saranno ambe troncate,
 che quel tuo capo offeso,
 e perforate mille volte queste
 mie membra caderan pallide in terra,
 che punta tocchi il loco ov'io già nacqui,
 o che ferro s'asconda
 donde mi venner gli alimenti primi.

Tassone riuscirà a sfuggire alla furia di Calcano insieme ai fratelli; le figlie di Romilda, invece, saranno imprigionate e

private della vista. Come afferma anche il coro, le donne sono le vittime principali di qualsiasi guerra.

Riferimenti bibliografici

ALLACCI 1755 = L. ALLACCI, *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, G. Pasquali.

ARIANI 1974 = M. ARIANI, *Tra classicismo e manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze, Olschki.

BERTANA [1906] = E. BERTANA, *La tragedia*, Milano, Vallardi.

BERTINI 2010 = F. BERTINI, «*Hor con la legge in man giudicheranno*». *Momenti giuridici nella drammaturgia tragica del Cinquecento italiano*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.

BIONDO FLAVIO 1531 = BLONDI FLAVII forliviensis *Historiarum ab inclinatione Romanorum libri XXXI*, Basilea, Froben.

CHIURLO 1920 = B. CHIURLO, *Romilda* («*Historia Langob.* IV 37). *Studio di leggenda*, «Nuovo Archivio Veneto», XL, pp. 98-147.

CLERC 2015 = S. CLERC, *Tra mito e storia: le tragedie di Cesare de' Cesari*, in «*Aevum*», XC, pp. 629-51.

CLERC 2021a = S. CLERC, *Cesare de' Cesari*, «*Scilla*». *Censimento: tragedie cinque-seicentesche*, «Studi giraladiani. Letteratura e teatro», VII, pp. 119-29.

CLERC 2021b = S. CLERC, *Cesare de' Cesari*, «*Cleopatra*». *Censimento: tragedie cinque-seicentesche*, «Studi giraladiani. Letteratura e teatro», VII, pp. 131-40.

DE MAIO 1966 = R. DE MAIO, *Belprato, Giovanni Vincenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. VIII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, p. 49.

DOGLIO 1972 = F. DOGLIO, *Il teatro tragico italiano*, Parma, Guanda.

FLAMINI [1902] = F. FLAMINI, *Il Cinquecento*, Milano, Vallardi.

MANTOVANELLI 2001 = P. MANTOVANELLI, *In difesa di Romilda. Innamoramento classico e supplizio barbarico in Paolo Diacono, Boccaccio, Niccolò Canussio*, in *Integrazione Mescolanza Rifiuto. Incontri di popoli, lingue e culture in Europa dall'Antichità all'Umanesimo*. Atti del convegno internazionale (Cividale del Friuli, 21-23 settembre 2000), a cura di G. URSO, Roma, L'Erma di Bretschneider, pp. 337-54.

MUSSINI SACCHI 2012 = M. P. MUSSINI SACCHI, «*Romilda*» di *Cesare de' Cesari: un confronto con Bandello IV, 8*, in *Storie mirabili. Studi sulle novelle di Matteo Bandello*, a cura di G. M. ANSELMINI ed E. MENETTI, Bologna, il Mulino, pp. 145-61.

CESARE DE' CESARI, *ROMILDA*

NERI 1904 = F. NERI, *La tragedia italiana del Cinquecento*, Firenze, Gal-
letti e Cocci.

PAOLO DIACONO 1548 = *Della origine et fatti dei Re Longobardi tradotto
per m. Lodovico Domenichi*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari.

PAOLO DIACONO 1992 = PAOLO DIACONO, *Storia dei Longobardi*, a
cura di L. CAPO, Milano, Mondadori.

PAOLO DIACONO 2010 = PAOLO DIACONO, *Storia dei Longobardi*, in-
trod. di B. LUISELLI, trad. e note di A. ZANELLA, Milano, BUR.

PERELLI 1992 = A. PERELLI, *Da Scilla ad Erminia (passando per Romil-
da)*, «Rivista di cultura classica e medioevale», xxxiv, 1, pp. 105-143.

RENDA 1906 = U. RENDA, *Il Torrismondo di T. Tasso e la tecnica tragica
del Cinquecento*, «Rivista Abruzzese», xxi, pp. 651-56.

TOPPI 1678 = N. TOPPI, *Biblioteca napoletana, et apparato a gli huomini illustri
in lettere di Napoli, e del regno delle famiglie, terre, città, e religioni, che sono nello stesso
regno. Dalle loro origine, per tutto l'anno 1678*, Napoli, Antonio Bulifon.

Immagine accanto al titolo: capolettera, in Cesari, *Romilda*, Venezia, Bin-
doni e Pasini, 1551, c. *2r (esemplare digitalizzato in <http://books.google.com>).

Sandra Clerc

CENSIMENTO DELLE TRAGEDIE CINQUE-SEICENTESCHE

Cesare de' Cesari, «Romilda».

Nel contesto del censimento delle tragedie cinque-seicentesche si pubblica la scheda sulla *Romilda* di Cesare de' Cesari.

«Romilda»'s Cesare de' Cesari.

In the context of the census of sixteenth and seventeenth century tragedies, we publish the record of Cesare de' Cesari's *Romilda*.

Articolo presentato a gennaio 2021. Pubblicato *on line* a novembre 2021
© 2021 dall'Autore; licenziatario Studi giraladiani. Letteratura e teatro, Messina, Italia.
Questo è un articolo ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0
Studi giraladiani. Letteratura e teatro, Anno VII, 2021
DOI: 10.13129 / 2421-4191 / 2021.7.109-118

SCILLA



Cesare de' Cesari (attivo a metà del XVI secolo).

Per le poche notizie biografiche: CLERC 2015, pp. 630-31 e *infra*, pp. 123-24.

La *Scilla* è la seconda tragedia di Cesari. Se ne conosce un'unica edizione, pubblicata vivente l'autore (si segnala la svista di ALLACCI 1755, che riporta erroneamente, per l'unica edizione, la data 1558; la stampa è correttamente attribuita al 1552 in ALLACCI 1666):

1552, Giovanni Griffio, Venezia

SCILLA. | TRAGEDIA DI M. CE | SARE DE' CESARI

In 8°; A-F⁸ G⁴ (ultima carta bianca); 51, [1] c.

Contiene: c. A2^{rv}: dedica a Paolo Orsini (15 aprile 1552); c. A3^{rv}: lettera di Girolamo Ruscelli a Girolamo Ferlito (III di Pasqua 1552 = 20 aprile); c. A4^r: risposta di Ferlito a Ruscelli (23 aprile 1552); c. A4^v: tavola dei personaggi; cc. 5^r-51^v: *Scilla*.

Esemplare consultato: Biblioteca Storica di Ateneo «Arturo Graf» - Torino - TO

BIBL.: ICCU: <http://id.sbn.it/bid/CFIE000256>

Fortuna scenica

Non si hanno informazioni su eventuali rappresentazioni dell'opera, che non presenta didascalie.

Argomento

Scilla, figlia di Niso, re di Megara, si innamora di Minosse durante l'assedio posto dal cretese al suo regno. Dopo aver promesso a Scilla di farla sua sposa, Minosse riesce a farsi consegnare dalla giovane le chiavi della città. Una volta conquistato il regno, tuttavia, egli la ripudia, accusandola di essere una traditrice, e condanna a morte Niso. Scilla, disperata, si uccide lanciandosi da una rupe.

Personaggi

SCILLA	<i>Figliuola di Niso Re</i>
NUDRICE	<i>Di Scilla</i>
CORO	<i>Di donzelle Spartane</i>
NISO	<i>Re di Sparta</i>
CONSIGLIERE	<i>Di Niso</i>
SERVO	<i>Di Scilla</i>
MINOS	<i>Fgliuol di Egeo Re di Creta</i>
SEMICORO	<i>De' soldati Cretensi</i>

Presenza dei personaggi sulla scena

Scilla	vv. 1-19, 31-38, 65-113, 115, 119-21, 123, 125-56, 159-61, 205-82, 321-44, 353-58, 361-62, 366, 368, 370-77, 391-440, 467-518, 833-34, 844-47, 851-56, 861-918, 1019-36, 1043-55, 1057-59, 1081-93, 1099-111, 1123-26, 1135-49, 1160-213, 1227-31, 1249-76, 1301-09, 1363-68, 1381-99, 1425-28, 1431-43, 1543, 1546-47, 1549-67, 1572-78, 1635-37, 1656, 1661-62, 1685-98, 1706-68, 1789-99, 1810-15, 1827-30, 1842-48, 1859-64, 1901-09, 1929-30, 1943-74, 2001-04, 2006, 2008, 2012.
Nudrice	vv. 20-30, 39-64, 114, 115-19, 122, 124, 157-58, 162-204, 283-320, 344-52, 359-61, 363-65, 367, 369, 378-81, 1310-53, 1375-80, 1403-24, 1428-30, 1444-48, 1769-88, 1804-09, 1839-41, 1931-33, 2013-17, 2161-64, 2170-72, 2177-84, 2188-202, 2205-07, 2212-16, 2228-39, 2248-61,

CESARE DE' CESARI, *SCILLA*

2281-314, 2319-39, 2369-76, 2384-402, 2418-25, 2436-41, 2450-55, 2462-63, 2468-78, 2493-502.

Coro	vv. 382-90, 441-466, 919-82, 1060-80, 1094-98, 1112-22, 1127-34, 1150-59, 1214-26, 1232-48, 1277-300, 1354-62, 1369-74, 1400-01, 1449-512, 1800-03, 1816-26, 1831-38, 1849-58, 1865-900, 1910-16, 1934-40, 2021-56, 2403-17, 2426-35, 2442-49, 2456-61, 2464-67, 2479-92, 2503-04, 2520-24, 2540-51.
Niso	vv. 519-38, 588-99, 633-35, 645-55, 665, 668-70, 677-80, 718-54, 759-90, 798-811, 816-24, 827-32, 835-44, 857-60, 2057-130, 2165-69, 2173-76, 2217-27, 2240-47, 2262-80, 2315-18, 2340-48, 2352-59, 2377-83.
Consigliere	vv. 539-87, 600-32, 636-44, 656-64, 666-667, 671-77, 681-717, 755-58, 791-97, 812-15, 825-26, 848-50.
Servo	vv. 983-1018, 1037-42, 1056, 1513-42, 1544-45, 1548, 1568-71, 1579-634, 1638-55, 1657-60, 1663-84, 1699-705, 1917-28, 1941-42, 2018-20.
Minosse	vv. 1975-2000, 2005, 2007, 2009-11, 2203-04.
Semicoro	vv. 2131-60, 2185-87, 2208-11, 2349-51, 2360-68, 2505-19, 2525-39.

Struttura e metri

La *Scilla*, priva di prologo separato, è divisa in 5 atti, a loro volta suddivisi, rispettivamente, in 2, 3, 4, 7, 5 scene, non numerate ma distinte grazie all'indicazione degli interlocutori. Il coro che conclude il primo atto è integrato nell'ultima scena, un dialogo tra il coro e Scilla; tutti gli altri interventi corali sono autonomi. La tragedia rispetta sia le unità aristoteliche, sia il tradizionale finale luttuoso, e non vi sono presenze sovranaturali.

La tragedia è composta da 2551 versi (endecasillabi e settenari), prevalentemente sciolti. Il coro interviene anche all'interno della vicenda per dialogare con altri personaggi o per commentare gli avvenimenti, utilizzando spesso versi a rime bacciate, alternate o incrociate, non riconducibili a schemi rimici tradizionali (una particolarità che si riscontra anche nella *Didone* di Dolce, del 1547, oltre che nel secondo coro dell'*Orbecche*, cfr. CREMANTE 1988, p. 344). Allo stesso modo, sono riscontrabili alcuni richiami rimici privi di schema (e inframmezzati da versi sciolti) nei lamenti di altri personaggi, e in particolare quelli di Scilla, sia quando dialoga con il coro, sia nei monologhi.

Il primo atto conta 518 versi (scena I: 381; scena II: 137), il secondo 464 (scena I: 314; scena II: 28; scena III: 58; coro: 64 – le rime sono prevalentemente ravvicinate, bacciate, alternate o incrociate, ma alcune volte si trovano anche alla distanza di cinque, sei, sette o addirittura nove versi; irrelati i vv. 55 e 57), il terzo 530 (scena I: 36; scena II: 41; scena III: 250; scena IV: 139; coro: 64 – le rime sono prevalentemente ravvicinate, bacciate, alternate o incrociate, posizionate alla distanza massima di cinque versi; nessuna rima resta irrelata), il quarto 544 (scena I: 30; scena II: 163; scena III: 63; scena IV: 31; scena V: 117; scena VI: 26; scena VII: 78; coro: 36 – le rime bacciate, alternate o incrociate sono prevalentemente ravvicinate, ad eccezione di quella che lega i vv. 13 e 30; irrelati i vv. 12 e 14), il quinto è composto da 495 versi (scena I: 104; scena II: 223; scena III: 19; scena IV: 102; scena V: 35; coro: 12 – abAbCcdDeFfe).

Nella *pièce* sono presenti cinque monologhi: due di Scilla (II, III; IV, III), due del Servo (III, I; IV, I), e uno della Nudrice (V, III).

Si segnalano, nella stampa, diversi errori d'attribuzione delle battute, per omissione del rimando o per scambio onomastico: III, II, vv. 1019-36 (Scilla, non Servo); III, III, vv. 1112-22 (Coro, non Scilla); IV, II, v. 1543 (Scilla, non Servo); V, II, vv. 2217-27, 2240-47, 2262-80, 2315-18, 2340-48, 2352-59, 2377-83 (Niso, non Minosse); V, IV, vv. 2442-49 (Coro, non Nudrice).

Modelli letterari

Nella *Scilla* Cesari rielabora in forma tragica, come già aveva fatto Speroni con la *Canace*, un racconto mitologico ovidiano (*Met.* VIII, 1-151; ma cfr. anche il *Ciris* pseudo virgiliano, su cui KAYACHEV 2016, dove la *Scilla* di Cesari è menzionata a p. 18), che aveva già avuto una fortuna scenica nel mondo classico (vd. Ovidio, *Trist.* II, 393-94). In Cesari la trasposizione da un genere all'altro si attua grazie all'eliminazione degli elementi più scopertamente fantastici, come le metamorfosi finali; e ancor prima, invece di strappare al padre il capello fatato che gli garantisce potere e prosperità, più prosaicamente Scilla consegna, tramite un messaggero, le chiavi della città a Minosse.

La vicenda non ha particolare fortuna scenica né prima né dopo Cesari. Tra i non molti rifacimenti si ricordi almeno la tragedia lirica *Scylla*, rappresentata per la prima volta a Parigi nel 1701, musica di Theobaldo di Gatti (1650-1727), su libretto di François Duché de Vanc (cfr. BARTHÉLEMY 1969).

Cesari aveva in precedenza composto una *Romilda* (su cui CLERC 2021a); la vicinanza tra la vicenda della duchessa del Friuli e quella di Scilla è già sottolineata da Matteo Bandello all'interno della novella dedicata a Romilda (IV, 8), da lui definita «nova Scilla» (cfr. MUSSINI SACCHI 2012; BISANTI 2008, che si occupa di Scilla e di Romilda come antecedenti tragici di un testo duecentesco, non presenta accenni alle tragedie di Cesari).

Questioni critiche

Dopo l'accenno di FLAMINI ([1902], p. 451), che riconosce alla *Scilla* «una certa felicità di composizione», la tragedia di Cesari è rimasta sostanzialmente ai margini delle grandi trattazioni storiografiche (NERI 1904; BERTANA [1906]; poi DOGLIO 1972; ARIANI 1974; CREMANTE 1988); cfr. anche SCORRANO 2014.

L'opera è preceduta da alcuni paratesti che risultano utili per mettere a fuoco l'ambiente culturale all'interno del quale operava l'autore. Su di lui possediamo poche notizie: ignoti gli estremi biografici, si ricava dai repertori una generica origine "napoletana" (TOPPI 1678). Le dedicatorie premesse alle sue tre tragedie attestano la presenza di Cesari a Venezia a ridosso della pubblicazione dei testi, e i pochi componimenti poetici stampati all'interno di opere collettive promosse da Girolamo Ruscelli suggeriscono, al pari delle lettere premesse alla *Scilla*, una collaborazione – non sappiamo quanto stretta – con lo stampatore (CLERC 2015).

La *Scilla* è introdotta da tre lettere: la dedicatoria, indirizzata da Cesari al condottiero Paolo Orsini, e due testi "pubblicitari", due lettere (proposta e risposta) tra Ruscelli e Girolamo Ferlito (oltre a CLERC 2015, si veda RUSCELLI 2010, pp. 33-35). Ferlito, palermitano, fu attivo a Venezia nella cerchia ruscelliana, prima di lasciare l'Italia *religionis causa* e stabilirsi a Londra, dove assunse la guida della Ecclesia Londino-Italica (FIRPO 1959, pp. 307-412; CAPONETTO 1992, pp. 440-43). I suoi rapporti con Ruscelli si concentrano attorno ad alcune iniziative editoriali nate in seno all'Accademia dei Dubbiosi (MAYLENDER 1977; DI FILIPPO BAREGGI 1988, pp. 121-55; FAINI 2012). Dalla presenza del suo nome all'interno delle pubblicazioni promosse in questi anni, sembra di poter ipotizzare la partecipazione di Cesari ai lavori della stessa accademia (CLERC 2015).

Lo scambio tra Ruscelli e Ferlito contiene alcune considerazioni critiche sulla *Scilla*, che viene lodata perché l'autore ha saputo mettere in pratica sia i precetti derivati dal dibattito coevo sulla tragedia, sia quelli tratti dagli esempi pratici dei migliori tragediografi (e la compresenza di teoria e pratica che meriterebbe di essere approfondita in altra sede). Cesari ha scelto un soggetto nuovo in ambito teatrale, benché tratto dalla tradizione poetica; da quest'ultima ha saputo tuttavia

opportunamente distanziarsi puntando sulla verosimiglianza, anche linguistica e stilistica. Le annotazioni di Ruscelli si avvicinano a quanto esposto nella conclusione del *Giudizio d'una Tragedia di Canace e Macareo* (ROAF 1982, in particolare p. 158) e mostrano come le discussioni sul genere tragico fossero diffuse anche in margine alla polemica tra Giraldi e Speroni (sui dubbi recenti sulla paternità giraldiana dell'anonimo *Giudizio* si veda, dopo JOSSA 1996, p. 48 e s., GALLO 2019).

Largo spazio è poi dato al tema della versificazione, distinguendo tra l'altro la diversa funzione attribuita a endecasillabi (i "versi interi") e settenari (i "versi rotti o corti"):

Il verso è bello, vago, leggiadro, et ornato, et quello che più importa, et che è degno di molta lode, è il vedere, che l'autor suo con molto giudicio ha saputo usar l'intero, ove ha conosciuto convenirsi la gravità, et il rotto, o corto che vogliamo dirlo, ovunque ha procurato di muover compassione (Lettera di G. Ruscelli a G. Ferlito, in *Scilla*, c. A3r).

L'endecasillabo è dunque considerato utile a sottolineare la gravità del testo, mentre il settenario è più adatto alle parti liriche, come già era sottolineato nel *Giudizio* (la cui conoscenza da parte di Cesari o di Ruscelli non è peraltro al momento dimostrabile). La distinzione tra la funzione delle due tipologie versali è già presente nella *Romilda*, e sarà centrale anche nella *Cleopatra* (cfr. CLERC 2021b). Si noterà inoltre come la stessa alternanza tra endecasillabi e settenari sia utilizzata con funzione analoga, prima della metà del secolo, nelle tragedie di Lodovico Dolce (*Thyeste* e *Didone*, 1947; *Ecuba* e *Giocasta*, 1549).

Dopo le lodi, Ruscelli avanza una critica alla *Scilla*: la protagonista non può suscitare compassione, perché l'abilità di Cesari nel tratteggiarne la figura, la passione e la pena d'amore (che la porterà alla rovina) farà nascere nel lettore piuttosto ammirazione e invidia. La capacità di muovere i sentimenti è ritenuta un punto nodale all'interno del dibattito tragico cin-

quecentesco, al pari della scelta del soggetto. Tutti convengono sul fatto che una materia scellerata non possa provocare compassione; e senza di essa non si ha catarsi, che è considerata, sulla scorta della *Poetica* aristotelica, il fine ultimo della tragedia. Per questo, all'interno delle varie discussioni, non viene messo in dubbio che i protagonisti della tragedia debbano essere "personaggi mezzani": né del tutto buoni né del tutto cattivi, bensì colpevoli di un "errore tragico". Il punto sul quale i pareri divergono è proprio la natura della colpa e la conseguente possibilità di perdonarla. In estrema sintesi, le posizioni si allineano su due fronti: quello giraldiano, per cui la chiave della colpa tragica è o l'ignoranza, o l'azione illegittima compiuta consapevolmente, ma per un fine moralmente giusto; e quella speroniana (e già trissiniana), per cui il peccato è insito nella natura umana, ed è possibile trovare attenuanti al comportamento poco lodevole dei personaggi. Tra queste scusanti vengono menzionate la gioventù, l'essere particolarmente soggetto alla furia dei sentimenti (sottolineato in particolare dei personaggi femminili), o ancora la forza ineluttabile dell'amore. Con la sua difesa preventiva Ruscelli mette al riparo la *Scilla* dalla possibile accusa di aver rappresentato un personaggio femminile reo di aver compiuto un atto reprobabile come il tradimento (del padre Niso, e della patria) a causa dell'amore, considerata giustificazione insufficiente da una parte dei letterati dell'epoca. Con questo Ruscelli si pone indirettamente nel campo speroniano (mentre in precedenza, per la questione della versificazione, sembrava propendere verso le scelte giraldiane). Si noterà inoltre che Scilla, che riconosce l'eccezionalità del proprio sentimento (come dimostra il lungo monologo del II atto, vv. 861-918), si pente della propria azione subito dopo aver consegnato a Minosse le chiavi della città, rafforzando in questo modo il messaggio morale della tragedia.

Nella *Scilla* è presente il tipico sogno premonitore che, altrettanto tradizionalmente, precede di poco l'alba. Se gene-

ralmente esso investe un personaggio femminile, in questo caso è Niso, padre di Scilla, a narrare al proprio consigliere la visione, scoperta allusione a quanto accadrà in seguito. Sicuro di poter resistere al nemico, Niso vede in sogno sopraggiungere Scilla, dall'aspetto ferale, che gli strappa la corona dal capo, offrendola subito a Minosse. Egli con una mano s'incorona e con l'altra, snudata la spada, trafigge la giovane. Scilla accusa il nemico di aver tradito la parola data e lo prega di lasciarla vivere almeno il tempo necessario per chiedere perdono al padre, davanti al quale si inginocchia. La narrazione successiva si discosta poco da questo preannuncio, che colma Niso e il consigliere di timore e offre lo spunto per la topica discussione tragica sul fato e la giustizia divina.

Pur non assumendo propriamente l'aspetto di un evento profetico, nella tragedia è inoltre presente un'altra anticipazione. Si tratta del lamento di Scilla sugli inganni d'Amore (atto III, vv. 1160-81), vero e proprio preannuncio delle modalità della conquista di Megara da parte di Minosse, così come sono narrate nell'atto IV (vv. 1663-85).

La *Scilla* di Cesari ben rappresenta il punto di raccordo tra le due altre tragedie dell'autore, tratte, a differenza di questa, dalla storia (medioevale e antica), non dal mito. Le vicende narrate dalle tre opere sono modificate quanto basta per adattare alle necessità del genere e alla prassi tragica del Cinquecento, in particolare illuminando le figure femminili di una luce maggiormente favorevole rispetto alla tradizione.

Riferimenti bibliografici

ALLACCI 1666 = L. ALLACCI, *Drammaturgia di Leone Allacci*, Roma, Mascardi.

ALLACCI 1755 = L. ALLACCI, *Drammaturgia di Leone Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, G. Pasquali.

ARIANI 1974 = M. ARIANI, *Tra classicismo e manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze, Olschki.

BARTHÉLEMY 1969 = M. BARTHÉLEMY, *Theobaldo di Gatti et la tragédie en musique «Scylla»*, «Recherches sur la musique française classique», IX, pp. 56-66.

BERTANA [1906] = E. BERTANA, *La tragedia*, Milano, Vallardi.

BISANTI 2008 = A. BISANTI, *Scilla e Romilda: due modelli per una lavandaia omicida. Sulla "tragedia" «Due lotrices» di Giovanni di Garlandia*, «Studi Medievali», II, pp. 657-77.

CAPONETTO 1992 = S. CAPONETTO, *La Riforma protestante nell'Italia del Cinquecento*, Torino, Claudiana.

CLERC 2015 = S. CLERC, *Tra mito e storia: le tragedie di Cesare de' Cesari*, «Aevum», XC, pp. 629-51.

CLERC 2021a = S. CLERC, *Cesare de' Cesari, «Romilda». Censimento: tragedie cinque-seicentesche*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», VII, pp. 109-17.

CLERC 2021b = S. CLERC, *Cesare de' Cesari, «Cleopatra». Censimento: tragedie cinque-seicentesche*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», VII, pp. 131-40.

CREMANTE 1988 = R. CREMANTE (a cura di), *Teatro del Cinquecento. I. La tragedia*, Milano-Napoli, Ricciardi.

DI FILIPPO BAREGGI 1988 = C. DI FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni.

DOGLIO 1972 = F. DOGLIO, *Il teatro tragico italiano*, Parma, Guanda.

FAINI 2012 = M. FAINI, *Fortunato Martinengo, Girolamo Ruscelli e l'Accademia dei Dubbiosi tra Brescia e Venezia*, in *Girolamo Ruscelli. Dall'accademia alla corte alla tipografia*. Atti del Convegno internazionale di studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011), a cura di P. MARINI e P. PROCACCIO-LI, Manziana, Vecchiarelli, II, pp. 455-519.

FIRPO 1959 = L. FIRPO, *La chiesa italiana di Londra nel Cinquecento e i suoi rapporti con Ginevra*, in *Ginevra e l'Italia. Raccolta di studi promossa dalla Facoltà Valdese di Teologia di Roma*, a cura di D. CANTIMORI, L. FIRPO, G. SPINI, F. VENTURI e V. VINAY, Firenze, Sansoni.

FLAMINI [1902] = F. FLAMINI, *Il Cinquecento*, Milano, Vallardi.

GALLO 2019 = V. GALLO, *Ancora sulla polemica intorno alla «Canace»: la lettera latina attribuita a Gibaldi*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», V, pp. 233-63.

JOSSA 1996 = S. JOSSA, *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Napoli, Vivarium.

KAYACHEV 2016 = B. KAYACHEV, *Allusion and Allegory. Studies in the «Cirisi»*, Berlin-Boston, De Gruyter.

CESARE DE' CESARI, *SCILLA*

MAYLENDER 1977 = M. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Forni (= Bologna, Cappelli, 1926-30).

MUSSINI SACCHI 2012 = M. P. MUSSINI SACCHI, «Romilda» di Cesare de' Cesari: un confronto con *Bandello IV*, 8, in *Storie mirabili. Studi sulle novelle di Matteo Bandello*, a cura di G. M. ANSELMINI ed E. MENETTI, Bologna, il Mulino, pp. 145-62.

NERI 1904 = F. NERI, *La tragedia italiana del Cinquecento*, Firenze, Galilei e Cocchi.

ROAF 1982 = S. SPERONI, *La «Canace» e altri scritti in sua difesa* - G. B. GIRALDI CINZIO, *Scritti contro la «Canace»: «Giudizio» ed «Epistola latina»*, a cura di C. ROAF, Bologna, Commissione per i testi di lingua.

RUSCELLI 2010 = G. RUSCELLI, *Lettere*, a cura di C. GIZZI e P. PROCACCIOLI, Manziana, Vecchiarelli.

SCORRANO 2014 = N. SCORRANO, *Melpomene amorosa: prime ricognizioni cinquecentesche*, «L'immagine riflessa», XXIII, 1-2, pp. 231-42.

TOPPI 1678 = N. TOPPI, *Biblioteca napoletana, et apparato a gli huomini illustri in lettere di Napoli, e del regno delle famiglie, terre, città, e religioni, che sono nello stesso regno. Dalle loro origine, per tutto l'anno 1678*, Napoli, Antonio Bulifon.

Immagine accanto al titolo: capolettera, in Cesari, *Scilla*, Venezia, Griffio, 1552, c. 5r (esemplare digitalizzato in <http://books.google.com>).

Sandra Clerc

CENSIMENTO DELLE TRAGEDIE CINQUE-SEICENTESCHE

Cesare de' Cesari, «Scilla»

Nel contesto del censimento delle tragedie cinque-seicentesche si pubblica la scheda sulla *Scilla* di Cesare de' Cesari.

«Scilla»'s Cesare de' Cesari

In the context of the census of sixteenth and seventeenth century tragedies, we publish the record of Cesare de' Cesari's *Scilla*.

Articolo presentato a gennaio 2021. Pubblicato *on line* a novembre 2021
© 2021 dall'Autore; licenziatario Studi giralddiani. Letteratura e teatro, Messina, Italia.
Questo è un articolo ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0
Studi giralddiani. Letteratura e teatro, Anno VII, 2021
DOI: 10.13129 / 2421-4191 / 2021.7.119-130

CLEOPATRA



Cesare de' Cesari (attivo a metà del XVI secolo).

Per le poche notizie biografiche: CLERC 2015, pp. 630-31; CLERC 2021a.

La *Cleopatra* è la terza tragedia di Cesari. Se ne conosce un'unica edizione, pubblicata vivente l'autore:

1552, Giovanni Griffio, Venezia

CLEOPATRA | TRAGEDIA | DI M. CESARE | DE' CESARI

In 8°; A-F⁸ (A4 e F8 bianche); 46, [2] c.

Contiene: cc. A2r-A3r: dedica a Domingo de Gaztelu, ambasciatore di Carlo V presso la Serenissima (10 maggio 1552); c. A3r: tavola dei personaggi; cc. 5r-46v: *Cleopatra*.

Esemplare consultato: Biblioteca Storica di Ateneo «Arturo Graf» - Torino - TO

BIBL.: ICCU: <http://id.sbn.it/bid/MILE021862>

Fortuna scenica

Non si hanno informazioni su eventuali rappresentazioni dell'opera, che non presenta didascalie.

Argomento

La narrazione, ambientata ad Alessandria d'Egitto, ha inizio dopo la morte di Marcantonio, costretto al suicidio da Cesare Augusto (Ottaviano).

SANDRA CLERC, *Cesare de' Cesari, «Cleopatra». Censimento: tragedie cinque-seicentesche*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», VII (2021), pp. 131-141.

CENSIMENTO DELLE TRAGEDIE CINQUE-SEICENTESCHE

Il futuro imperatore è deciso a impedire che Cleopatra si uccida, poiché intende condurla in trionfo a Roma. La regina vorrebbe invece poter morire in patria, evitando al contempo l'umiliazione dell'esibizione della propria sconfitta. I due dialogano a lungo, esponendo i rispettivi punti di vista su questioni legate alla gloria terrena e alla gloria immortale, alla libertà e alla sottomissione, e alla necessità, per Ottaviano, di dimostrare senza ombra di dubbio di aver conquistato finalmente l'Egitto, distinguendosi dai suoi predecessori, che avevano invece lasciato il potere (e il proprio cuore) in mano alla regina. Cleopatra finge di acconsentire alla partenza per Roma, ma con uno stratagemma riesce ad attuare i propri intenti suicidi. Ottaviano decide di volgere la situazione a proprio vantaggio: oltre che vincitore dell'Egitto, si mostra sovrano pietoso ordinando la sepoltura congiunta, in pompa magna, della regina egizia e di Marcantonio.

Personaggi

CLEOPATRA	<i>Regina d'Egitto</i>
CORO	<i>Di donne Alessandrine</i>
ERMAFRODITO	<i>Liberto di Cesare</i>
CESARE	<i>Augusto</i>
CHERIMONIA	<i>Donna di corte</i>
ERAS	<i>Donna di corte</i>
CLEOPATRA	<i>Figliuola</i>
CORNELIO	<i>Dolobella Romano</i>
SERVO	<i>Di Cleopatra</i>
SEMICORO	<i>De' Romani</i>

Presenza dei personaggi sulla scena

Cleopatra	vv. 1-85, 148-72, 180-87, 212-23, 281-97, 310-52, 418-30, 433-37, 467-70, 818-28, 895-908, 916-19, 1010-18, 1020-62, 1157-224, 1252, 1254, 1256, 1258, 1260, 1278-94, 1314-39, 1349-73, 1384-93, 1518-37, 1589-640, 1706-17, 1742-43, 1782-835, 1897-943, 1951-54.
Coro	vv. 86-147, 173-79, 244-45, 299-309, 471-542, 829-46, 854-94, 920-75, 1111-49, 1225-31, 1262-77, 1305-08, 1310-13, 1374-83, 1394-446, 1641-705, 1718-41, 1882-90, 1944-47, 1955-94, 2089-95, 2101-70, 2178-219, 2227-29, 2253-79, 2284-88, 2302-05.

CESARE DE' CESARI, *CLEOPATRA*

Ermafrodito	vv. 188-211, 224-43, 246-280, 298.
Cesare	vv. 353-417, 431-32, 438-66, 1008, 1019, 1063-110, 1150-56, 1232-51, 1253, 1255, 1257, 1259, 1261, 1295-304, 1309, 1340-48, 2230-39, 2280-83, 2289-97.
Cherimonia	vv. 543-622, 641-47, 658-59, 661, 722-26, 730, 745-77, 802-05, 815-17, 847-53, 1471-92, 1585-88, 1764-81, 1839-73.
Eras	vv. 623-40, 648-57, 659-60, 662-721, 727-30, 794-801, 806-14, 909-15, 1874-81, 1891-96.
Cornelio	vv. 731-44, 778-93.
Servo	vv. 976-1007, 1009, 1995-2088, 2096-100, 2171-77, 2220-26.
Cleopatra f.	vv. 1447-70, 1493-503, 1504-17, 1538-84, 1744-63, 1836-38, 1948-50.
Semicoro	vv. 2240-52, 2298-301.

Struttura e metri

La *Cleopatra*, priva di prologo separato, è divisa in 5 atti, a loro volta suddivisi, rispettivamente, in 4, 4, 3, 3, 3 scene, non numerate ma distinte grazie all'indicazione degli interlocutori. Rispetta sia le unità aristoteliche, sia il tradizionale finale luttuoso, e non vi sono presenze sovranaturali.

La tragedia è composta da 2305 versi (endecasillabi e settenari), prevalentemente sciolti. Gli interventi corali, anche quando si trovano all'interno della vicenda per dialogare con altri personaggi o per commentare gli avvenimenti, sono sempre variamente rimati, con l'impiego di rime bacciate, alternate e incrociate (si veda, per maggiori indicazioni a riguardo, quanto esposto nella scheda dedicata alla *Scilla*: CLERC 2021b). Il

primo atto conta 542 versi (scena I: 187; scena II: 122; scena III: 161; coro: 72), il secondo 433 (scena I: 80; scena II: 108; scena III: 87; scena IV: 102; coro: 56), il terzo 471 (scena I: 34; scena II: 101; scena III: 283; coro: 53), il quarto 548 (scena I: 71; scena II: 356; scena III: 81; coro: 40), il quinto è composto da 311 versi (scena I: 94; scena II: 141; scena III: 72; coro: 4). I cori, selve di endecasillabi e settenari, presentano rime ravvicinate (bacciate, alternate o incrociate) e, ad eccezione dell'ultimo coro (abba), un solo verso irrelato.

Nella *pièce* sono presenti due monologhi. Il secondo atto si apre con il lamento di Cherimonia sui rivolgimenti di Fortuna. L'argomento, opportunamente variato, è poi oggetto del monologo del Servo di Cleopatra che apre il quinto atto, nel quale il caso della regina d'Egitto viene segnalato come esemplare.

Modelli letterari

La vicenda di Cleopatra, così come narrata da Cesari, è debitrice della *Vita di Cleopatra* di Giulio Landi, pubblicata nel 1551, che segna un momento importante per il *revival* della figura della regina egizia (CLERC 2019; ADORNI BRACCESI 2021). Landi trae infatti notizie per la sua biografia dalla *Vita di Antonio* di Plutarco, utilizzando dunque una fonte greca nella quale Cleopatra è presentata con maggiore favore rispetto alla tradizione romana e medievale (per la ricostruzione di questa tradizione si vedano MORRISON 1974, WILLIAMSON 1974). Cleopatra diviene così l'eroina che difende il proprio regno e il proprio amore, coraggiosa, audace e con un'abilità politica che nulla ha da invidiare a quella dei più grandi condottieri romani. In linea con l'ideale rinascimentale di morale matrimoniale, la regina è inoltre presentata come sposa legittima di Marcantonio, e a lui fedele anche dopo la morte.

La figura di Cleopatra delineata da Cesari si avvicina al modello offerto, in tragedia, da Rosmunda e Sofonisba, pro-

prio per la volontà di resistere alla conquista del nemico attraverso il suicidio, visto come scelta di libertà (BIANCHI 2007; ma già ROSSI 1590). È quasi certo che l'autore conoscesse sia l'*Orbecche* sia la *Canace*, e punti di contatto (stilistici e retorici) possono essere riscontrati anche con l'*Orazia* di Pietro Aretino (CLERC 2015). Cesari riprende inoltre alcuni *topoi* tragici, come il lamento contro l'instabilità della Fortuna e delle cose umane, e gli avvenimenti premonitori (qui nella forma di un sogno della figlia di Cleopatra, narrato nel secondo atto).

Poco probabile è invece la conoscenza, da parte dell'autore, della *Cleopatra* di Giraldi (composta nel 1541-43 per Ercole II d'Este ma stampata soltanto nel 1583). Giraldi mantiene la condanna morale su Cleopatra e Marc'Antonio, colpevoli di essersi abbandonati alla lussuria dimenticando la ragione, che è virtù fondamentale per i regnanti. Quella del ferrarese è anche l'unica tragedia, tra quelle cinquecentesche dedicate a Cleopatra, a vedere l'incontro sulla scena della regina con Marc'Antonio, e a mettere quindi principalmente in risalto la componente amorosa. Il ruolo centrale assunto da Cleopatra nel dibattito etico-politico che la oppone a Ottaviano nell'opera di Cesari è, in Giraldi, occupato dai consiglieri del condottiero romano, Agrippa e Mecenate, latori di visioni contrastanti sulla virtù politica. Come poi in Cesari, Ottaviano si mostra infine clemente e permette la sepoltura congiunta dei due amanti, rinunciando a esporre le spoglie di Cleopatra in trionfo (cfr. CLERC 2019; ROMERA PINTOR 2021; VILLARI 2021).

Il personaggio di Cleopatra ha avuto, d'altra parte una grande fortuna teatrale, per la quale vd. NERI 1919; HUGHES 1983 (su Cesari come fonte di Dryden); BONO 1984; ZANIN 2010; DE LA LUZ GARCÍA FLEITAS 2013; ZANIN 2013; MARCELLO 2017; MONTANARI 2019. Non mi è stato possibile consultare SMITH 1930 (tesi di dottorato).

Questioni critiche

Fino ad anni recenti, la *Cleopatra* di Cesari non è stata oggetto di particolare attenzione da parte della critica, che vi ha dedicato pochi accenni (FLAMINI [1902]; NERI 1904; BERTANA [1906]; poi DOGLIO 1972; ARIANI 1974; CREMANTE 1988).

La dedicatoria di questa tragedia offre scarse informazioni che possano concorrere a chiarire aspetti cronologici legati all'opera o utili a ritracciare la vita dell'autore. È rivolta a Domingo de Gaztelu, ambasciatore di Carlo V presso Venezia, letterato ed editore, insieme al fratello, di alcune opere spagnole in Italia (GALLINA 1962). L'epistolario di Pietro Aretino mostra scambi frequenti con Gaztelu, che era forse in contatto anche con Girolamo Ruscelli. Proprio quest'ultimo potrebbe rappresentare il legame tra lo spagnolo e Cesari, di probabile origine napoletana (TOPPI 1678), che faceva parte della cerchia di letterati operanti attorno allo stampatore (CLERC 2015). Il sostegno di Ruscelli a Cesari è particolarmente evidente attraverso i paratesti della sua seconda tragedia, la *Scilla* (cfr. CLERC 2021b), che precede di un anno la *Cleopatra*.

Il suo nome appare ancora negli anni Cinquanta all'interno di alcune pubblicazioni poetiche collettive promosse sempre da Ruscelli, per poi scomparire dai repertori. Non è chiaro se il Cesare Cesari che riaffiora come stampatore a Napoli verso la metà degli anni Ottanta del Cinquecento sia il nostro autore tragico.

Nella *Cleopatra* Cesari sceglie di non rappresentare la morte dell'eroina sulla scena, e, secondo una prassi frequente nel teatro tragico rinascimentale, la situa tra il quarto e il quinto atto, delegandone il racconto a un personaggio secondario nell'ultima partizione dell'opera. La *Cleopatra* si distingue tuttavia da altre tragedie per la lunga descrizione ecfrastica del corpo esanime della regina (già paragonata alla morte di Laura da MUSSINI SACCHI 2005). Sono a questo proposito notevoli i punti di

contatto tra l'esposizione di Cesari e la statua di "Arianna dormiente" (oggi conservata presso i Musei Vaticani) rinvenuta a Roma nel 1512, e interpretata all'epoca come "Cleopatra morente" a causa del serpente arrotolato sul braccio della donna (che aveva contribuito non poco alla rivisitazione della figura della regina d'Egitto; si veda CLERC 2015; CLERC 2019).

In modo piuttosto originale rispetto agli esempi tragici precedenti o successivi, Cleopatra è presentata come regina che può dialogare alla pari con Ottaviano su questioni di etica e politica (in particolare nel terzo atto). Oggetto della diatriba, portata avanti con toni sempre cortesi e deferenti, spesso in sticomitia, è la clemenza, virtù divina, che conduce alla gloria immortale, contrapposta alla gloria terrena (rappresentata qui dalla volontà di Ottaviano di condurre Cleopatra in trionfo).

Cleopatra è evidentemente la protagonista della *pièce*: non soltanto perché è il personaggio eponimo, ma anche perché la sua presenza sulla scena è nettamente superiore a quella del suo "avversario". L'opera, che dà eminentemente voce ai personaggi femminili, si situa così nel filone delle tragedie "liriche".

La regina d'Egitto non è qui sottoposta a una condanna morale, e questo segna un importante rovesciamento di prospettiva rispetto alla tradizione romana e medievale. Cleopatra è stata sconfitta dal punto di vista militare, ma non perché il suo agire privato sia considerato disdicevole, e quindi sanzionato anche da una giustizia superiore. Come viene sottolineato, la sconfitta è soltanto colpa della Fortuna, che avrebbe potuto anche sorriderle.

Il dibattito sui rapporti tra Fortuna e volontà (o giustizia) divina era già stato esperito da Cesari nella *Romilda* (su cui CLERC 2021a), ed è problema discusso di frequente nella tragedia cinquecentesca, in particolare fino agli anni Sessanta (cfr. SCARPATI 1987). I lamenti sulla instabilità della sorte sono e rimangono frequenti, ma l'esistenza di una volontà superiore

al caso è spesso richiamata dai personaggi cui tradizionalmente è riservato il ruolo di guida (consigliere, nutrice, coro, etc.).

Nella *Cleopatra* è la figlia della regina a farsi portavoce dei dubbi relativi alla giustizia divina: la giovane si chiede infatti, all'inizio del quarto atto, quali peccati abbia potuto compiere per meritarsi la punizione celeste che sembra essersi abbattuta indifferentemente sui membri della sua famiglia. Emerge qui, come in molti altri testi tragici del periodo (*Orbecche* e *Canace* in primo luogo), l'“antico” problema della nemesis storica (già biblico e frequente nella tragedia greca: cfr. *Gdt.* 7.28; *Sal.* 78; *Ger.* 31; e si vedano i due modelli principali della tragedia cinquecentesca, *Antigone* ed *Edipo*). La questione viene illustrata da Cherimonia, “dama di compagnia” di Cleopatra, che spiega alla figlia della regina come l'uomo, macchiato dal peccato fin dalla nascita (come in *Orbecche*, I, vv. 121-23), abbia come unica speranza la pietà celeste, che può essere invocata dal pentimento e dalle preghiere di chi è «men colmo d'errore» (*Cleopatra*, IV, vv. 1471-79).

Cesari costruisce dunque la propria tragedia utilizzando in modo originale le fonti della nota vicenda di Cleopatra, rovesciando il giudizio morale che aveva spesso accompagnato la regina d'Egitto e dandone un'immagine “moderna”: non l'ammaliatrice e manipolatrice della tradizione, ma un'abile conoscitrice della politica, una moglie fedele, e una donna sfortunata.

Riferimenti bibliografici

ADORNI BRACCESI 2021 = S. ADORNI BRACCESI, *La «Vita di Cleopatra» di Giulio Landi: genesi e contesto*, in *Hieroglyphica* 2021, pp. 141-55.

ARIANI 1974 = M. ARIANI, *Tra classicismo e manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze, Olschki.

BERTANA [1906] = E. BERTANA, *La tragedia*, Milano, Vallardi.

BIANCHI 2007 = A. BIANCHI, *Alterità ed equivalenza. Modelli femminili nella tragedia italiana del Cinquecento*, Milano, UNICOPLI.

BONO 1984 = B. J. BONO, *Literary Transvaluation: from Vergilian Epic to Shakespearian Tragicomedy*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press.

CLERC 2015 = S. CLERC, *Tra mito e storia: le tragedie di Cesare de' Cesari*, in «Aevum», XC, pp. 629-51.

CLERC 2019 = S. CLERC, *Ricezioni funzionali. Il caso di Cleopatra*, in *Eroïne tragiche nel Rinascimento*. Atti del convegno (Friburgo, 29-30 novembre 2017), a cura di S. CLERC e U. MOTTA, Bologna, I libri di EMIL, pp. 89-106.

CLERC 2021a = S. CLERC, *Cesare de' Cesari, «Romilda». Censimento: tragedie cinque-seicentesche*, «Studi giralddiani. Letteratura e teatro», VII, pp. 109-17.

CLERC 2021b = S. CLERC, *Cesare de' Cesari, «Scilla». Censimento: tragedie cinque-seicentesche*, «Studi giralddiani. Letteratura e teatro», VII, pp. 119-29.

CREMANTE 1988 = R. CREMANTE (a cura di), *Teatro del Cinquecento*. I. *La tragedia*, Milano-Napoli, Ricciardi.

DE LA LUZ GARCÍA FLEITAS 2013 = M. DE LA LUZ GARCÍA FLEITAS, *Plutarco y Cleopatra. Apuntes sobre el personaje de Cleopatra VII en el drama europeo del s. XVI*, in *Plutarco y las artes*. XI Simposio Internacional de la Sociedad Española de Plutarquistas, ed. G. SANTANA HENRÍQUEZ, Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 321-29.

DOGLIO 1972 = F. DOGLIO, *Il teatro tragico italiano*, Parma, Guanda.

FLAMINI [1902] = F. FLAMINI, *Il Cinquecento*, Milano, Vallardi.

GALLINA 1962 = A. GALLINA, *L'attività editoriale di due spagnoli a Venezia nella prima metà del '500*, «Studi Ispanici», I, pp. 69-91.

Hieroglyphica 2021 = *Hieroglyphica. Cléopâtre et l'Égypte entre France et l'Italie à la Renaissance*, sous la direction de R. GORRIS CAMOS, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais [cronaca del convegno di D. SPEZIARI, «Studi giralddiani. Letteratura e teatro», II (2016), pp. 175-79].

HUGHES 1983 = D. HUGHES, *Art and Life in «All for Love»*, «Studies in Philology», LXXX, 1, pp. 84-107

MARCELLO 2017 = E. MARCELLO, *La tragedia de Diego López de Castro y el mito de Cleopatra en el contexto teatral europeo del siglo XVI*, in *El teatro de Cervantes y el nacimiento de la comedia española*. Congreso extraordinario de la AITENSO (Toledo 9-12 de noviembre de 2016), edición cuidada por R. GONZÁLEZ CAÑAL y A. GARCÍA GONZÁLEZ, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, pp. 223-34.

MONTANARI 2019 = A. M. MONTANARI, *Cleopatra in Italian and English Renaissance Drama*, Amsterdam, Amsterdam University Press, [rec. di G. BENDELLI, «Strumenti critici», XXXV, 156, 1 (2020), pp. 381-84].

MORRISON 1974 = M. MORRISON, *Some Aspects of the Treatment of the Theme of Antony and Cleopatra in Tragedies of the Sixteenth Century*, «Journal of European Studies», IV, pp. 113-25.

MUSSINI SACCHI 2005 = M.P. MUSSINI SACCHI, *Cleopatra "altera" Laura. La presenza di Petrarca in un personaggio del teatro tragico cinquecentesco*, in *I territori del petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti*, a cura di C. MONTAGNANI, Roma, Bulzoni, pp. 209-29.

NERI 1904 = F. NERI, *La tragedia italiana del Cinquecento*, Firenze, Galletti e Cocci.

NERI 1919 = F. NERI, *La prima tragedia di Étienne Jodelle*, «Giornale storico della letteratura italiana», LXXIV, pp. 50-63.

ROMERA PINTOR 2021 = I. ROMERA PINTOR, *Supports ou suppôts dans «La Cléopâtre» de G. B. Giraldu Cinthio, ouvrage théâtral précurseur*, in *Hieroglyphica* 2021, pp. 257-67.

ROSSI 1590 = N. ROSSI, *Discorsi intorno alla tragedia*, Vicenza, Giorgio Greco.

SCARPATI 1987 = C. SCARPATI, *Tragedie di fine secolo. Torelli, Venier, Ingegneri*, in ID., *Dire la verità al Principe: ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, pp. 188-230.

SMITH 1930 = K. M. SMITH, *A comparison of Jodelle's «Cleopatre Captive» and the «Cleopatra» of Cesare de' Cesari with possible sources in Plutarch's Lives* (tesi di dottorato - PhD discussa presso l'Università di Washington nel 1930).

TOPPI 1678 = N. TOPPI, *Biblioteca napoletana, et apparato a gli huomini illustri in lettere di Napoli, e del regno delle famiglie, terre, città, e religioni, che sono nello stesso regno. Dalle loro origine, per tutto l'anno 1678*, Napoli, Antonio Bulifon.

VILLARI 2021 = S. VILLARI, *Il «lume della ragion per guida»: l'ideologia della «Cleopatra» di Giraldu Cinthio*, in *Hieroglyphica* 2021, pp. 247-56.

WILLIAMSON 1974 = M. L. WILLIAMSON, *Infinite Variety: Antony and Cleopatra in Renaissance Drama and Earlier Tradition*, Mystic (Connecticut), L. Verry.

ZANIN 2010 = E. ZANIN, *Plutarque et la tragedie au XVIIe siècle*, «Nouveau Bulletin de la Société Internationale des Amis de Montaigne», VIII, 51, pp. 24-51.

ZANIN 2013 = E. ZANIN, *Une histoire simple: la simplicité dans l'intrigue des tragédies de la première modernité*, in *La simplicité: une notion complexe ?*, ed. P. LOJKINE e N. PRINCE, «Publize. e-revue de critique littéraire», 1, pp. 1-14.

CESARE DE' CESARI, *CLEOPATRA*

Immagine accanto al titolo: capolettera, in Cesari, *Cleopatra*, Venezia, Griffio, 1552, c. A2r (esemplare digitalizzato in <http://books.google.com>).

Sandra Clerc

Cesare de' Cesari, «Cleopatra»

Nel contesto del censimento delle tragedie cinque-seicentesche si pubblica la scheda sulla *Cleopatra* di Cesare de' Cesari.

«Cleopatra»'s Cesare de' Cesari

In the context of the census of sixteenth and seventeenth century tragedies, we publish the record of Cesare de' Cesari's *Cleopatra*.

Articolo presentato a gennaio 2021. Pubblicato *on line* a novembre 2021
© 2021 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 VII, 2021
DOI: 10.13129 / 2421-4191 / 2021.7.131-141

MASSIMA



Antonio Benivieni il Giovane

(Firenze, 17 gennaio 1533 - ivi, 7 febbraio 1598)

La *Massima* di Antonio Benivieni il Giovane è una tragedia regolare, composta in volgare, esemplata sui modelli già convalidati da Giovan Giorgio Trissino e Giovan Battista Giraldi Cinthio.

Manoscritti

BNCF Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Fondo Nazionale (*ex* Fondo Magliabechiano), II.I.91

Contiene un *Discorso* sul genere tragico (cc. 3r-7r/pp. 1-9), una tragedia anepigrafa (convenzionalmente denominata *Tanodisse*, cc. 8r-43r/pp. 11-55), le tragedie *Amalasunta* (cc. 45r-77r/pp. 57-121) e *Placida* (cc. 78r-104r/pp. 123-75), la *Vita di Girolamo Benivieni* (cc. 132r-55r/pp. 231-79), un *Discorso su Dante* (cc. 157r-62r/pp. 281-92), due commedie, l'*Errore* (in prosa con intermezzi in versi, preceduta da un'apologesi, nominata *Scusa*, sul genere comico ipoteticamente attribuita da Caterina Re [RE 1906, p. 9] a Domenico Gonnelli, cc. 162r-94v/pp. 293-356) e il *Cocchio* (in versi con un proemio in prosa, cc. 196r-223v/pp. 359-413). La *Massima* occupa le cc. 105r-31r/pp. 177-229. Per il doppio sistema di cartulazione e paginazione presente nel codice: BERTINI 2014, pp. 13, 60.

FABIO BERTINI, *Antonio Benivieni il Giovane, «Massima». Censimento: tragedie cinquecentesche*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», VII (2021), pp. 143-162.

Il codice, assemblato, credibilmente, con opere dello stesso autore per mano di un copista, Domenico Gonnelli, segretario del nostro, già vicario generale dell'arcidiocesi fiorentina, è stato erroneamente attribuito dal Follini – ma già contestato dal Barbi – a Girolamo Benivieni, prozio di Antonio il Giovane.

La datazione è incerta, ma in ragione dell'epoca in cui visse l'autore, della struttura, dello stile, nonché del metro, il testo è collocabile nella seconda metà del XVI secolo, dunque pressoché coevo all'intero contenuto del codice.

Bibl. FOLLINI 1830-31; BARBI 1899, pp. 320-24; RE 1906; CACIOLLI 2000, pp. 153-69; BERTINI 2014.

La tragedia è rimasta inedita fino ai nostri giorni ed è oggi pubblicata a mia cura: BENIVIENI IL GIOVANE 2014.

Argomento

La *Massima* prevede l'interpolazione di momenti e personaggi appartenenti alla storia, quantunque liberamente interrelati, con altri di derivazione romanzesca dal *Ciriffo Calvaneo* di Luigi Pulci.

L'ombra di Ercoleo, il figlio che Costante ha avuto da una precedente relazione, ucciso ancora in fasce dietro un suo ordine e su istigazione della moglie Teodora, annuncia nel prologo l'imminente morte del padre e della noverca. All'atto primo, presso il tempio, Teodora si duole con la nutrice Belisea di aver procacciato la morte dell'infante e dell'indifferenza con cui ormai il marito la tratta; anzi è ossessionata dall'idea che l'imperatore possa essersi invaghito di un'altra donna. Belisea tenta di giustificare il primo assillo di Teodora invocando il precedente occorso già a Costantino I il Grande che uccise, sebbene per altre ragioni, il primogenito Crispo. Conforta quindi l'imperatrice, assicurandola sulla fedeltà di Costante. Teodora ha però avuto un incubo premonitore, che le mattutine funzioni al tempio dovrebbero scongiurare. Il consiglio della nutrice è di esporre il funesto sogno al sacerdote divinatore Callimaco, che nel frattempo sopraggiunge. Lo scambio concitato di battute fra quest'ultimo e l'imperatrice, che dubita delle sue divinazioni, si conclude con l'acquiescente esposizione all'indovino dell'avuta visione. Questi, che riconferma le predizioni già formulate sulle sorti di Costante, il quale –

secondo il più autentico *cliché* edipico – dovrà perire per mano di un figlio, interpreta il racconto onirico come un avvertimento a tenersi lontana dal marito. Giunge Giacinto, il paggio di Costante che invita Teodora ai bagni. Dimentica dell'avvertimento di Callimaco, l'imperatrice si dirige all'appuntamento con Costante, mentre il coro depreca l'insolente abbandono degli uffici liturgici. Il secondo atto introduce le due protagoniste romanzesche, Selvaggia/Massima e Dalida. In visita alla città di Costantinopoli la prima esalta le bellezze della seconda, giovane ed intimorita dalla vita urbana e desiderosa di allontanarsi quanto prima possibile dall'urbe per tornare ai boschi donde erano venute. Nel confortare la giovane, Selvaggia/Massima ricorda incupita i trascorsi fasti romani, quando, prima di desponsare Costante e da questi esser rapita, quale appartenente al patriziato capitolino, conduceva un'agiata esistenza. Racconta poi di come durante il viaggio, già in attesa del figlio, fosse stata abbandonata dall'imperatore sull'isola delle Strofadi, dell'intervento salvifico dei pirati, della nascita del bambino e della vita condotta fra le selve toscane, ospite dei locali pastori. Abbandonata infine dal figlio, partito alla ricerca del padre per vendicare la madre, aveva deciso di recarsi nella selva Antracia, presso Costantinopoli, per rivedere l'amato/odiato marito nonché nella speranza di ritrovarvi il figlio. Qui aveva ricevuto accoglienza presso la locanda della madre di Dalida, Euclera – già morta al momento della narrazione – e aveva ottenuto di poter più volte rivedere non osservata Costante, ivi in sosta durante le battute di caccia. Sopraggiunge Scacciato/Ciriffo Calvaneo il quale, non riconosciuto, annuncia alle due donne che prossimamente, in occasione della caccia, l'imperatore si fermerà al loro ostello; ordina anche che siano, come di consueto, approntate le armi dell'imperatore, già presso l'alloggio depositate. Il coro chiude l'atto inneggiando ai passati fasti di Roma. Il terzo si apre con un lungo duetto fra Costante e la madre Fausta. Questi è affranto dal ricorrente pensiero sul suo fatale destino; racconta alla madre di come per precauzione abbia dovuto sopprimere i suoi due figli, abbandonando la madre con il primo ancora in grembo sull'isola delle Strofadi ed affidando il secondo ad un servo affinché lo uccidesse. Tuttavia è ancora angustiato dal pensiero della nuova moglie e da un'eventuale nuova gestazione. Fausta rammenta che a un principe è lecito derogare dal prescritto normativo, quando la necessità lo imponga; implicitamente fa comprendere a Costante che così come era in sua potestà disporre delle sorti dei propri figli, altrettanto lo è anche nei confronti di quelle della moglie. Quanto al regno e alla successione, vi è sempre come *extrema ratio* l'opzione adottiva, un precedente già praticato nella storia dell'impero romano. L'arrivo

di Cloride, la damigella di Teodora, che ricorda all'imperatore il convegno con la moglie, interrompe il dialogo e conclude l'atto, siglato dal coro che manifesta foschi presentimenti e ammonisce dal voler cercare di antivedere il futuro. L'atto quarto è introdotto da Callimaco che, ormai deciso, è in procinto di abbandonare la corte per finire i suoi giorni in solitaria meditazione nel deserto della Tebaide, emulo dei santi eremiti, in completa astensione dalla proibita arte divinatoria. In preda alla più sconsolata disperazione giunge Cloride che, sollecitata dallo stesso Callimaco e dal coro, riferisce della morte di Teodora, soffocata dall'eccessivo calore dei bagni dove stava prendendo ristoro. Incalzata, narra di come l'imperatore, sconcertato per l'accaduto, si sia allontanato dando ordini per approntare una battuta di caccia, mentre Belisea, insieme alle altre donne del seguito, abbia provveduto alle onoranze funebri. In quel momento arriva proprio Belisea che annuncia di voler tornare a Roma. Fausta provvede a congedarla offrendole come scorta e accompagnamento Scacciato/Ciriffo Calvaneo, ma Belisea rifiuta. L'atto si chiude e il coro si profonde in una lode alla religione e alla fede. Il quinto è introdotto da Fausta che domanda a Scacciato/Ciriffo Calvaneo come mai l'imperatore si stia così attardando nella caccia. Il paggio tenta di districarsi e prendere licenza dall'augusta, ma sopraggiunge il Nunzio che avvia la lunga *rhexis*, completata nella parte conclusiva dal racconto di un Soldato presente al momento dell'incidente. L'imperatore è stato gravemente ferito durante l'inseguimento in solitaria di un cervo. Trasportato in un vicino oratorio e interrogato sull'accaduto, con un filo di voce rivela di essere stato gravemente ferito da un suo figlio. Quindi domandando in quale luogo si trovasse, apprende di essere ricoverato nel sacello di Sant'Elena, la nonna paterna, fra le cui braccia un enigmatico responso astrologico, richiesto alla sua nascita dal padre Costantino I, aveva profetato che sarebbe dovuto morire. Fausta affranta, ma determinata nel ruolo di governatrice del regno che le compete ora più che mai, ordina i provvedimenti da prendere e detta i dispacci da inviare. Sospettate di complicità Selvaggia/Massima e Dalida sono condotte al cospetto dell'imperatrice da un manipolo di soldati. La prima è ormai allo stremo della vita per aver assunto del veleno, nondimeno chiarisce all'augusta la loro estraneità ai fatti dichiarando di aver bevuto la letale pozione perché intimorita dal sopraggiungere dei soldati. Rivela inoltre di essere la sposa discendente dalla *gens* Fabia che Costante aveva da Roma portato via con sé. Appresa la storia, Scacciato/Ciriffo Calvaneo comprende che si tratta di sua madre. L'agnizione madre/figlio ristora gli ultimi momenti di Selvaggia/Massima, impietosisce Fausta, che perdona il nipote intenzionato al

suicidio ma fermato *in extremis* e lascia sfumare la vicenda, lasciando intuire le sorti dell'ancor vivente imperatore Costante. Il coro conclusivo sentenza sulla natura umana debole e suggestionabile.

Personaggi

Ombra di Erculeo, figlio di Costante; Teodora, moglie di Costante; Belisea, sua nutrice; Callimaco, sacerdote; Iacinto, paggio; Massima, che si fa chiamar Selvaggia; Dalida, vergine; Scacciato [Ciriffo Calvaneo]; Costante, imperatore; Fausta, sua madre; Cloride, damigella; Nunzio; Soldato; Coro di gentildonne romane.

L'azione, dunque la scena, è immaginata nella città imperiale di Costantinopoli.

Presenza dei personaggi sulla scena*

Ombra di Erculeo vv. 1-39.

Teodora vv. 40-61, 78-105, 127-51, 168-71, 182-206, 211-12, 230-33, 239-48, 274-93, 298-300, /305-06, 312-29, 342-43, 352-53, 360-71, 378-86, 393-411.

Belisea (nutrice) vv. 62-77, 106-26, 152-67, 172-81, 207-10, 213-21, 294, 357-59, 390-92, 1331-79, 1389-92, 1399-402, 1409-14, 1456-64, 1471-72, 1474-80.

Callimaco (sacerdote) vv. 222-29, 234-38, 249-73, 295-97, 301-05/, 307-11, 330-41, 354-56, 1050-1100, 1128-34, 1146-47, 1150-52, 1168-71, 1289-1303, 1310-15, 1417-41, 1446.

Scacciato (Ciriffo Calvaneo) vv. 344-51, 632-44, 652-79, 684-734, 747-56, 1573-84, 1593-1607, 1611, 1614, 1616, 1635, 1794, 1804-05,

* I numeri preceduti o seguiti dalla barra obliqua / indicano che i relativi versi endecasillabi sono franti e distribuiti su due o tre battute di diversi personaggi.

CENSIMENTO: TRAGEDIE CINQUE-SEICENTESCHE

1997-2000, 2003, 2005, 2007-08, 2011-16, 2020, 2041-44, 2050-75, 2126-28, 2147-49, 2153-65, 2178.

Iacinto (paggio) vv. 372-77, 387-89.

Coro vv. 412-57, 606-18, 680-83, 735-46, 757-810, 948-53, 983-85, 1010-49, 1101, 1135-41, 1148, 1153-67, 1281-88, 1304-09, 1319-24, 1328-30, 1380-88, 1393-98, 1403-08, 1415-16, 1442-45, 1447-49, 1481-88, 1495, 1498-1538, 1557-59, 1568-70, 1572, 1623-25, 1636-38, 1715-16, 1771-73, 1795-1801, 1806, 1813-16, 1831-37, 1891-92, 1991-96, 2038-40, 2139-46, 2166-70, 2179-82, 2196-98, 2204-09, 2221-31.

Dalida (vergine) vv. 458-84, 571-83, 596-99, 628-30, 649-51.

Selvaggia (Massima) vv. 485-570, 584-95, 600-05, 619-27, 631, 645-48, 1810, 1897-1953, 1959-86, 2001-02, 2004, 2006, 2009-10, 2017-19, 2021-37, 2079-2106, 2129-38.

Costante vv. 811-89, 954-60, 974-82, 990-97, 1004-09.

Fausta vv. 890-947, 961-73, 1450-55, 1465-70, 1473, 1489-94, 1496-97, 1539-56, 1560-67, 1571, 1585-92, 1608-10, 1612-13, 1615, 1617-19, /1626-27, 1631, /1633, 1634, 1641-47, 1658-60, 1699-703, 1714, 1717-19, 1731-36, 1739, 1750-53, 1764-70, 1774-93, 1802-03, 1807-09, 1817-19, 1823-30, 1888-90, 1893-96, 1954-58, 1987-90, 2045-49, 2076-78, 2107-25, 2150-52, 2171-77, 2183-95, 2199-2203, 2210-20.

Cloride (damigella e messaggera) vv. 986-89, 998-1003, 1102-27, 1142-45, 1149, 1172-80, 1316-18, 1325-27.

Nunzio vv. 1620-22, 1626/, 1628-30, 1632-33/, /1633, 1639-40, 1648-57, 1661-98, 1704-13, 1720-30, 1737-38, 1740-49, 1754-63.

Soldato vv. 1811-12, 1820-22, 1838-87.

Struttura e metri

La tragedia, su impianto d'impostazione senecana, suddivisa in atti ma non in scene, si estende per 2231 versi.

Una particolare osservazione merita poi l'eclettismo metrico: «strofe liriche nei cori e, anche fuori di essi, talvolta la rima», scrive la Re, che prosegue: «Gli schemi sono svariatissimi, il collegamento della rima spesso è sciolto da ogni legge, e qualche verso, ma raramente, non è rimato [...]» (RE 1906, p. 45 e nota 4). Il sostrato formativo su cui si innesta l'operazione drammaturgica beniveniana tiene conto dell'intero empirismo metrico che lo ha preceduto (BAUSI - MARTELLI 1993, pp. 168-73). Alla pionieristica impresa di Galeotto del Carretto con la *Sofonisba*, composta nel 1502 (pubblicata soltanto nel 1546), a cui è ascritto il primo utilizzo sporadico dell'endecasillabo sciolto, seguirà la sanzione del medesimo con l'omonima tragedia di Giovan Giorgio Trissino. La norma prevederà quindi l'impiego prevalente di quest'ultimo nei dialoghi (sebbene nella *Sofonisba* del Trissino si abbiano talvolta fenomeni rimici pure nelle parti discorsive) e del verso rimato, endecasillabo e settenario, nelle sezioni corali. Nella *Rosmunda* del Rucellai (terminata agli inizi del 1516, edita nel 1525) compaiono invece, ad intervalli regolari, distici a rima baciata intercalati agli endecasillabi sciolti. Alessandro de' Pazzi nella *Dido in Cartagine* (redatta nel 1524) come nei volgarizzamenti da Euripide e da Sofocle, si era invece addentrato in uno sperimentalismo audace con il ricorso a versi di lunghezza variabile dalle dodici alle tredici sillabe, nell'intento di riproporre la cadenza del senario giambico. Se nell'*Oreste* del Rucellai (scritto fra il 1524 e il 1525) è già accreditato un parziale uso della libera alternanza metrica di endecasillabi e settenari, nella *Canace* di Sperone Speroni l'operazione diviene sistematica. La presenza di un'irregolarità rimica, talvolta anche al mezzo, contribuisce a fluidificare il discorso nell'ottica di finalità espressive più prossime al *pathos*, ma anche a connotare con maggiore incisività lo spessore psicologico dei personaggi (cfr. BERTINI 2014, p. 49, nota 80). Un fenomeno che sarà poi consolidato nel genere pastorale dall'*Aminta* del Tasso (scritta nel 1573,

edita nel 1580) e dal *Pastor fido* del Guarini (composto fra il 1583 e il 1587, edito nel 1590).

La polimetria all'interno delle parti dialogate, che registra incursioni di settenari e quinari (talvolta isolati decasillabi) sul preponderante canone dell'endecasillabo, è la conseguenza di un vivace sperimentalismo formale, epitome alle lezioni oricellariane. Come osserva Cosentino, già dagli inizi del secolo Firenze «mostra un'inclinazione alla sperimentazione che nasce da lontano e che, attraverso la mediazione fondamentale di Angelo Poliziano, animerà le iniziative poetiche di un manipolo di eruditi [...]» nei giardini di palazzo Rucellai (COSENTINO 2005, p. 53). Ciò non esclude l'influsso speroniano; in particolare, sull'uso del pentasillabo, lo Speroni osservava:

alcuna volta pur vi si trova [il quinario], ma sì di rado, che e per questo e per la sua piccolezza, molti sono che incontrandolo non lo avisano; ma o gli aggiungono delle parole, o l'appoggiano ad altro verso per sostenerlo, o l'hanno essi per nulla e lo trapassano non ne curando [...]. Non ha sì piccoli i piedi il nostro vivo ragionamento, né il suo viaggio per le più volte è sì breve, che per lui faccia di passeggiar lungo tempo dentro a' termini del pentasillabo: né con li spessi riposi sono i suoi passi sì pochi che cinque sillabe senza più siano bastanti di annoverarli [...] (SPERONI 1982, pp. 198-99).

Soluzioni, queste, spinte all'estremo utilizzo per conferire ove necessario, assieme alle spezzature del verso e alla sticomitia, l'ansiosa drammaticità delle situazioni o la fluidità del dialogo, resa ancor più corriva da inserti rimati senza un'identificabile regolarità di frequenza; fenomeno per lo più allignante nei cori alla fine di ciascun atto, ove si registra una più ardua gestione dell'uso metrico. Nondimeno, là dove la coincidenza dei periodi logici con i periodi metrici sovviene solitamente alla reciproca comprensione delle due strutture, l'ardua incastellatura sintattica, l'insolita ricorrenza rimicomtrica e l'assenza interpuntiva del manoscritto, concorrono

sovente all'oscurità del dettato, in cui anche il metro più consueto per le compagini corali subisce un improbabile trattamento dagli esiti alienanti (cfr. BERTINI 2014, pp. 49-50).

L'opera è preceduta da un proemio che esibisce le fonti d'ispirazione da cui è tratto il soggetto drammatizzato. In conformità con gli insegnamenti della corrente latina, senecani in ispecie (della quale Giraldi costituisce un tramite), il prologo è separato dalle parti della *fabula* ed è pronunziato da un'ombra, il cui illustre precedente, scavalcando *à rebours* prima il Cinthio quindi lo stesso Seneca, rimanda all'*Ecuba* di Euripide (cfr. CACIOLLI 2000, p. 159 e nota 17). Dal ferrarese desume la partizione in atti separati da parentesi corali e il frazionamento della diegesi principale con frequenti digressioni, strumentali all'«artificioso complicarsi delle situazioni sceniche» (DE BLASI 1966, p. 547). Ciascuno «dei cinque atti, introdotto da una tirata di tono moralistico e retorico» (CACIOLLI 2000, p. 162), è strutturato in modo tale da presentare la senecana contrapposizione [...] tra “sapiens stoicus” e “furore” delle passioni» (*ibidem*). Tale *altercatio* – rappresentata «rispettivamente nel primo atto da Belisea e Teodora; nel secondo da Dalida e Selvaggia; nel terzo da Fausta e Costante; nel quarto da Callimaco e Cloride; nel quinto da Fausta e Scacciato» (*ibidem*) – è anch'essa espediente già in uso da parte dei tragedisti cinquecenteschi, primo fra tutti il Cinthio.

Il coro che interagisce con gli altri personaggi per voce di un solo parlante e non abbandona mai la scena, è pure esso in coerenza con l'impiego proposto dal Giraldi:

nel fare rappresentare i chori miei [...] ho lasciato che, anchora che tutto il choro si vedesse in scena, uno solo recitava senza canto i versi, conformandomi in questa parte con quello primo uso antico [...] (GIRALDI CINTHIO 2002, 3-7, p. 255).

Mentre, osserva la Re, sempre tenendo presente la lezione di matrice senecana mediata dal Cinthio, «le cantate liriche fra atto e atto si riferiscono con palese legame all'azione stessa» (RE 1906, p. 45).

L'atto finale, sull'esempio della *Sofonisba* del Trissino e a sua volta in ossequio ai precetti aristotelici e oraziani, introduce un Soldato che compendia l'esiziale evento fuori scena di Selvaggia/Massima, la quale in preda alla disperazione ha assunto del veleno (vv. 1838-87). Trasportata *in limine mortis* al cospetto dell'imperatrice madre Fausta, dunque sulla scena, l'*explicit* del dramma dissolve sull'inesorabile agonia della protagonista dinanzi all'impotenza del figlio Scacciato/Ciriffo Calvaneo e della stessa Fausta, che chiude la *pièce* in alternanza con il coro. La mestizia con cui si consuma la catastrofe, pur luttuosa ma non efferata, sottrae questo *monstrum* alla classificazione secondo la tipologia giraldiana di «men fiera tragedia», ove si vogliono puniti i malvagi ed assolti i rei di colpe veniali. Osservando quel precetto di *medietas* che Orazio, nell'*Ars poetica* (vv. 220-50) raccomandava per il genere satirico, ma liberamente reinterpretato, l'autore sembra uniformare la *fabula* a quelle tragedie di «quarto grado» di cui parla Nicolò Rossi nei suoi *Discorsi* (1590):

Il quarto grado è di quella tragedia che ha la persona tragica buona in continuo tenore di miseria, senza alcuna tramutazione nel fine della tragedia dalla felice all'avversa fortuna, e tale è l'*Ecuba* di Euripide et il *Prometeo* di Eschilo. E benché Prometeo [...] è dal folgore ucciso, non era però felice nel principio della tragedia, perché è legato alla rupe del monte Caucaso et è fra gli uomini infelicissimo, onde più tosto si libera con la morte da tanta miseria, che incorra per quella in maggior disavventura (ROSSI 1974, vol. IV, p. 81).

L'agonia in scena di Selvaggia/Massima, già emula dell'analogo *explicit* di Sofonisba nell'eponima tragedia trissiniana, si avvale anche delle considerazioni abilitative esposte dal

Giraldi fin dal 1554 nel *Discorso intorno al comporre delle comedie et delle tragedie*:

Et però, pur che non siano i casi incredibili [...] o con la crudeltà non vengano nello spettacolo, come che il padre o la madre uccida volontariamente i figliuoli [...] possono i casi terribili et compassionevoli farsi in palese, accioché più commovano gli animi degli spettatori» (GIRALDI CINTHIO 2002, II 76, pp. 241-42).

Sempre sulle morti «*coram spectatoribus*» è infine del tutto lecito pensare all'ecdotica propugnata dal Vettori nei suoi *Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetarum*, pubblicati a Firenze per i tipi di Giunti nel 1560 (cfr. BERTINI 2014, p. 25, nota 26).

Modelli letterari

È nel proemio alla tragedia che Benivieni il Giovane dichiara le fonti principali da cui ha tratto ispirazione per la confezione di un argomento alquanto insolito, almeno per la tipologia degli “ancestri” utilizzati:

adoperando [...] il più che abbiamo potuto gli instrumenti di questi nomi, nature delli uomini e servendoci delli accidenti di quei tempi dal Zonara, dal Sabellico, Paulo Diacono et uno Ottone Frigiense, i quali scrivono la declinazione dell'imperio (BENIVIENI IL GIOVANE 2014, [*Proemio*], 2, p. 64).

Si tratta della messe cronachistica fiorita intorno alle vicende riguardanti le invasioni barbariche, ovvero la *Historia Romana* di Paolo Diacono (ricavata dal *Breviarium ab urbe condita* di Eutropio), gli *Annales* di Giovanni Zonara, il *Chronicon* di Ottone di Frisinga e la *Storia universale* di Marcantonio Cocchi detto il Sabellico (cfr. BERTINI 2014, pp. 41-47). Primeggia fra tutte per utilizzo la testimonianza cronachistica dello Zo-

nara, di cui l'autore maggiormente si avvale nella rielaborazione con la materia romanzesca del *Ciriffo Calvaneo*, da poco riattribuito a quel Luigi Pulci a cui lo stesso Benivieni il Giovane, anche se forse consapevole della legittima paternità, pare non aver avuto l'ardire di assegnare apertamente; egli segnala nel proemio, infatti, che «la presente favola è ordinata nella trama d'uno dei nostri fiorentini poeti Pulci, quello che ebbe veramente spirito e concetto poetico» (BENIVIENI IL GIOVANE 2014, [Proemio], 1, p. 64), lasciando, così, all'intuizione dei lettori, l'effettiva assegnazione della paternità del romanzo (cfr. BERTINI 2014, pp. 10, 38, 52). Il *Ciriffo* pulciano è materia recente, un serbatoio di spunti fruibili per un ardito sperimentalismo drammaturgico; ed

è anche luogo di interconnessione fra il “genoma” romanzesco e quello pastorale, sicché sintesi di quanto più eleggibile ad essere veicolato come materiale già transgenico nella dimensione drammaturgica di un genere che, pur conservando i *topoi* della tragedia, peraltro in parte già modificati dall'ammissione del lieto fine, consente l'immissione di ulteriori alterazioni strutturali quali l'utilizzo di una *fabula* volgare intrisa di elementi bucolici. Parlare di egloga significa portarsi nel mondo arcadico delle ninfe e dei pastori, scegliere un'ambientazione in cui se ancora non erano pienamente accolte le favole mitologiche che faranno poi strada ai drammi pastorali di Tasso e Guarini, già in esse cominciavano a delinearsi delle componenti drammaturgico-rappresentative (ivi, pp. 35-36).

Nondimeno è decisamente da escludere una definizione strettamente pastorale. Eccezion fatta per Dalida che assegna a se stessa lo *status* di «donzella pastorale» e di «vil pastorella» (vv. 475-76, 483), mancano i protagonisti emblematici di tale registro (ivi, p. 39). Ai vv. 461-63 emerge tuttavia un elemento tematico riferito a Selvaggia/Massima che può richiamare il passo della *Gerusalemme liberata* relativo a Erminia (VII 17, 5-8: TASSO 2009, pp. 441-42), se non direttamente riecheggiare, per ragioni essenzialmente cronologiche (cfr. BERTINI 2014,

p. 45), la descrizione di Angelica nell'*Orlando furioso* (XI, XI, 3-4, 7-8: ARIOSTO 1996, vol. I, p. 263).

Da sottolineare, nei versi dell'*incipit* del primo atto in cui Teodora confessa l'ossessione per la morte di Ercoleo – «Lassa, ovunqu'io mi volga, e gli occhi giri | Sia notte o giorno, ohmè veder mi sembra | Dell'innocente Ercoleo l'offes'ombra» (vv. 40-42) –, l'esibito richiamo alla *Sofonisba* del Trissino («Lassa, dove poss'io vòltar la lingua | Se non là 've la spinge il mio pensiero | Che giorno e notte sempre mi molesta» [TRISSINO 1988, vv. 1-3]). Così come, sempre in una battuta di Teodora nell'atto I (vv. 277-91), il sogno premonitore dell'imperatrice è in analogia con quello di Sofonisba nell'omonima tragedia trissiniana (vv. 101-17) e di ascendenza marcatamente senecana.

Consistenti sono anche le reminiscenze delle fonti drammaturgiche greche e latine, fosse soltanto a partire da elementi strutturali quali l'accolto utilizzo del prologo senecano (ma già anche euripideo). Il più volte iterato antefatto dell'abbandono di Selvaggia/Massima da parte di Costante sull'isola delle Strofadi, trasportato *tel quel* dal *Ciriffo* alla *pièce*, richiama il classico mito di Arianna, lasciata da Teseo sull'isola di Nasso, narrato nei *Carmina* di Catullo e nelle *Heroides* di Ovidio, interpolati per la menzione delle Arpie con l'*Eneide* di Virgilio. Le battute di Selvaggia/Massima nel II atto ravvisano un profilo per certi aspetti sovrapponibile a quello di Fedra nell'*Ippolito* di Euripide. Ancora, nel II atto, il rovello morale che attanaglia Scacciato/Ciriffo Calvaneo nel premeditato intento parricida (vv. 654-78), ricorda il combattuto animo di Oreste dell'euripidea *Elettra*. All'atto terzo, poi, le temibili premonizioni sulla propria esistenza rammentate da Costante alla madre Fausta, qualora generasse un figlio (vv. 840-73), echeggiano i foschi presagi dell'*Edipo re* di Sofocle. Si apparentano ai versi intonati dai coreuti dell'*Antigone* le parole di Fausta in risposta al figlio (vv. 895-906), circa l'inopportunità

di voler conoscere il futuro, in potestà di Dio soltanto, ma di far conto unicamente sulle pur notevoli qualità umane (CACIOLLI 2000, pp. 162-64).

Questioni critiche

Le notizie biografiche su Antonio Benivieni il Giovane, così come quelle relative al suo *opus* umanistico, intendendo per esso sia la produzione dei documenti nell'espletamento della sua funzione di vicario generale dell'arcidiocesi fiorentina sotto il cardinale Alessandro de' Medici – futuro papa Leone XI nel suo brevissimo pontificato –, che quella letteraria e poetica in genere, sono decisamente esigue. Se la documentazione conservata presso l'Archivio di Stato di Firenze può fornire notizie biografiche dirette e indirette sull'esistenza secolare e tributaria del cittadino Benivieni, membro, console e censore dell'Accademia fiorentina (missive e responsive, oltre a una redazione manoscritta della *Vita di Girolamo Benivieni* in parte variata rispetto a quella contenuta nel codice II.I.91 della BNCF, e la sua portata al catasto), a cui si aggiungono quelle ufficiali dell'archivio arcivescovile che testimoniano dell'attività canonica del vicario, sulla sua produzione artistica le fonti sono precipuamente indirette, eccezion fatta per la *Vita di Pietro Vettori, l'Antico, gentil'huomo fiorentino* (Firenze, Giunti, 1583), unico documento edito vivente l'autore, e il rammentato codice II.I.91.

Composta quasi certamente a Firenze, è ipotizzabile che la redazione della *Massima* si collochi nel quindicennio che va dal 1560 circa al 1575. Partendo dal dato editoriale della *Historia* dello Zonara potremmo anche inferire una possibile *consecutio temporum*, proponendo il 1560 come primo *terminus post quem*, tale da collocare l'esercizio poetico basato sul *Ciriffo* nel periodo in cui Benivieni si stava affiliando all'ex Accademia degli Umidi. A questo primo riferimento cronologico, per

l'omologia dei vv. 461-63 con quel luogo della *Gerusalemme Liberata* (VII, 17, 5-8: TASSO 2009, pp. 441-42) in cui Tasso rimarca la regale eleganza di Erminia, ancorché in abiti pastorali, ne dovrà essere aggiunto un secondo che restringerebbe ulteriormente il momento redazionale spostandolo a far data dalla primavera del 1575, durante la fase revisoria del poema tassiano a opera di quel comitato editoriale coordinato da Scipione Gonzaga e formato da Sperone Speroni, Flaminio de' Nobili, Silvio Antoniano e Pier Angèli da Barga. Non è d'altronde il caso di supporre che il canonico, anche solo come consulente esterno, potesse aver partecipato alla rilettura critica della *Liberata*. Nondimeno avrà sicuramente avuto l'agio d'intrattenersi col Bargeo (Pier Angèli), amico egli pure di Pier Vettori, di Benedetto Varchi, di Giovanni Della Casa e di Pomponio Torelli, docente di latino e greco a Reggio Emilia fino al 1549, professore d'etica e politica aristotelica a Pisa dal 1565, precettore di Ferdinando de' Medici dal 1574 e dal 1588 console dell'Accademia fiorentina su proposta dell'uscente Baccio Valori. Nel comitato incaricato di esprimersi sul poema, Angèli fu del Tasso corrispondente indiretto; ma non ci è dato di sapere se fra gli intuibili passaggi di mano, semmai per il piacere della semplice lettura piuttosto che per ricercarne un parere, qualcosa potesse pur essere pervenuta ad Antonio, umanista e soprattutto competente giuscanonista (cfr. BERTINI 2014, pp. 44-45).

Asserire che il Benivieni, pur avendole presenti, si fosse esplicitamente omologato alla precettistica aristotelica nonché alle teoriche sul tragico formulate a nord della Toscana, non è un dato così immediatamente piano e scontato. Durante il soggiorno padovano del 1567 era entrato in contatto con i letterati di quello Studio, fra cui Francesco Robortello e Sperone Speroni. Aveva dunque avuto modo di confrontarsi con i protagonisti teorici e pratici della rinascita tragica, quelli che, pur discostandosene, avevano per certi aspetti raccolto il te-

stimone dalle mani dei fiorentini grecizzanti degli Orti Oricellari, a loro volta indirettamente partecipi della lezione trasmessa da Trissino mediante la *Sofonisba* (PICCIOLI 1968, p. 86; CREMANTE 1988, p. 3). Negli anni fra il 1540 e il 1550 Pier Vettori aveva steso gli *Argumenta in Euripidis et Sophoclis tragoedias* e aveva curato l'edizione dell'*Elettra* di Euripide (la *princeps* è stampata a Roma da Antonio Blado nel 1545; vi è premessa una dedica al cardinale Niccolò Ardinghelli). Tutto ciò a compendio del lavoro esegetico ed ermeneutico compiuto sulla tragedia greca dagli umanisti quattrocenteschi, Aurispa *in primis*. Di tutto questo grande fermento teorico-pratico, Antonio Benivieni il Giovane aveva metabolizzato la lezione della frangia grecizzante, aveva recepito le innovazioni padane trasmesse dalla *querelle* scaturita intorno alla speroniana *Canace* e aveva accolto i compromessi poetici a cui, nella *Lettera o Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, era approdato il Giraldi nel 1554 (cfr. BERTINI 2014, pp. 25-26). E, senz'altro – come del resto osserva Cacioli –, oltre che direttamente del teatro letterario di Seneca, dovette giovare della lezione trasmessa dai suoi emuli Lovato Lovati e Albertino Mussato (CACIOLI 2000, p. 158).

Notizie sulla fruizione scenica della *pièce* non ve ne sono. Dalla testimonianza dei *Termini di mezzo rilievo e d'intera dottrina* di Filippo Valori si arguisce peraltro la del tutto plausibile notizia che le tragedie del vicario fiorentino, dunque anche la *Massima*, fossero riservate alla sola lettura:

Come di Fiorentini si leggono molte Tragedie di Giovanni Rucellai, che fece anco dell'Api, d'Alessandro de' Pazzi, del Canonico Benivieni, e di Giovanni Rondinelli, e d'altri [...] (VALORI 1604, p. 15).

Dalla biografia del nostro abbiamo appreso della sua ascrizione all'Accademia fiorentina: i momenti entro cui la tragedia sarà stata proposta, letta ma non rappresentata – Valori

testatur –, dovranno essere circoscritti alle assise accademiche, dunque quali retoriche esibizioni entro una *koinè* culturale estremamente selezionata. A emulazione delle sessioni tenute presso gli Orti Oricellari dall'ultima Accademia neoplatonica, sciolta nel 1523, di cui le tragedie dei fiorentini grecizzanti furono parto significativo nella storia della drammaturgia, l'empirismo "alchemico" del poeta si compie oltre che nella tentata sintesi dell'intero pregresso tragico in un impervio esercizio di stile grafico, fonetico, linguistico e sintattico (cfr. BERTINI 2014, pp. 28-30). Congruenti con gli intenti di Antonio le parole usate da Ariani nel perimetrare la «non unitaria» ricerca espressiva dei post-trissiniani mediante il ricorso ad «una strumentazione stilistica di eclettica derivazione (gnomica cicero-niana e senecana, risentimento lessicale di derivazione dantesca, petrarchismo *flamboyant*, visionarismo neoplatonico-ficiniano, bembismo), indicativa di una non ancora raggiunta coscienza e apertura di strutture formali» (ARIANI 1974, p. 54).

Lacerti di afferenza novellistica si rinvengono nel linguaggio a tratti marcatamente gergale e idiomatice, credibilmente inteso a significare un allineamento allo spirito e all'impresa dell'Accademia fiorentina, per statuto improntata al culto e allo studio della letteratura volgare con spiccato interesse per Dante e Boccaccio, sull'opera dei quali sembra che Antonio, nel 1564, avesse tenuto le sue prime lezioni. È frequente imbattersi in espressioni come «Che non corra all'in giù l'acqua» (v. 140), «Io dico ben che le son tutte ciancie» (v. 382), «Dalla sua vaga rinfrescossi alquanto» (v. 1594), «Ch'io non sia giunto a dar qui nella rete» (v. 1614), «Alentala, stropiccial!» (v. 1832), fino al distico «Ottimo spediente, se qualcuno | Troppo invaghisse della faccia bella» (vv. 1891-92). Il solenne ambito locutivo della tragedia degrada quindi, in alcuni momenti diegetici, al livello d'impiego di idiotismi espressivi che lambiscono stilisticamente la dimensione linguistica d'appartenenza al registro comico.

Riferimenti bibliografici

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

ARIOSTO 1996 = L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di L. CARETTI, Torino, Einaudi.

BARBI 1899 = S. A. BARBI, *Se le commedie e le tragedie del Cod. II, I, 91, della Biblioteca Nazionale di Firenze appartengano a Girolamo Benivieni*, «Rassegna bibliografica della letteratura italiana», VI, pp. 320-24.

BAUSI - MARTELLI 1993 = F. BAUSI - M. MARTELLI, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere.

BENIVIENI IL GIOVANE 2014 = ANTONIO BENIVIENI IL GIOVANE, *Massima. Il «Ciriffo Calvaneo» a teatro. Un'inedita tragedia del cod. Fondo Nazionale II.I.91 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di F. BERTINI, Roma, Bulzoni.

BERTINI 2014 = F. BERTINI, *Premessa, Introduzione, Nota al testo*, in BENIVIENI IL GIOVANE 2014, pp. 9-60.

CACIOLLI 2000 = L. CACIOLLI, *Tragedie cinquecentesche attribuite a Girolamo Benivieni*, in *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Lecce, 15-17 maggio 1997), a cura di P. ANDRIOLI, G. A. CAMERINO, G. RIZZO e P. VITI, Lecce, Congedo, pp. 153-69.

COSENTINO 2005 = P. COSENTINO, *Fra verso sciolto e sperimentalismo volgare: la rinascita tragica fiorentina*, in *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento*, a cura di G. LONARDI e S. VERDINO, Padova, Esedra, pp. 39-62.

CREMANTE 1988 = R. CREMANTE (a cura di), *Teatro del Cinquecento. I. La Tragedia*, Milano - Napoli, Ricciardi.

DE BLASI 1966 = N. DE BLASI, *Benivieni, Antonio, il Giovane*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. VIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, pp. 545-47.

FOLLINI 1830-1831 = V. FOLLINI, *Dissertazione [...] sopra il Codice 91 del P. I della medesima Libreria*, «Nuovo giornale dei Letterati», tomo XX, 51, pp. 214-29 (la *Dissertazione* prosegue poi al tomo XXI, 52, pp. 19-32; 53, pp. 81-98).

GIRALDI CINTHIO 2002 = 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.

ANTONIO BENIVIENI IL GIOVANE, MASSIMA

PICCIOLI 1968 = G. PICCIOLI, *Gli Orti Oricellari e le istituzioni drammaturgiche fiorentine*, in *Contributi dell'Istituto di filologia moderna, serie storia del teatro*, vol. I, Milano, Vita e pensiero, pp. 60-93.

RE 1906 = C. RE, *Un poeta tragico fiorentino della seconda metà del secolo XVI: Antonio Benivieni il Giovane*, Venezia, Tip. Orfanotrofio di A. Pellizzato [estratto da «Ateneo Veneto», XXVIII (1905), pp. 213-35; 341-56; XXIX (1906), pp. 96-113; 153-99]

ROSSI 1974 = N. ROSSI, *Discorsi intorno alla tragedia*, in *Trattati di poetica e retorica del '500*, a cura di B. WEINBERG, Bari, Laterza, vol. IV.

SPERONI 1982 = S. SPERONI, *Apologia*, in ID., *Canace e scritti in sua difesa*. G. B. GIRALDI CINZIO, *Scritti contro la Canace. Giudizio ed Epistola latina*, a cura di C. ROAF, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, pp. 185-206.

TASSO 2009 = T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. TOMASI, Milano, BUR.

TRISSINO 1988 = G. G. TRISSINO, *Scophonisba*, in *Teatro del Cinquecento*. I. *La Tragedia*, a cura di R. CREMANTE, Milano - Napoli, Ricciardi, pp. 3-162.

VALORI 1604 = F. VALORI, *Termini di mezzo rilievo e d'intera dottrina [...]*, Firenze, Cristofano Marescotti.

Immagine accanto al titolo: *Massima con il piccolo Ciriffo Calvaneo* (particolare della xilografia tratta dall'edizione L. PULCI, *Ciriffo Calvaneo*, Venezia, Manfredo Bonelli, circa 1492, c. A2r, conservata a Venezia presso la Fondazione Cini: FOANTES 689).

Fabio Bertini

CENSIMENTO: TRAGEDIE CINQUE-SEICENTESCHE

Antonio Benivieni il Giovane, «Massima».

Nel contesto del censimento delle tragedie cinque-seicentesche si pubblica la scheda sulla *Massima* di Antonio Benivieni il Giovane.

Antonio Benivieni il Giovane's «Massima»

In the context of the census of sixteenth and seventeenth century tragedies, we publish the record of Antonio Benivieni il Giovane's *Massima*.

Articolo presentato a gennaio. Pubblicato *on line* a novembre 2021
© 2021 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 VII, 2021
DOI: 10.13129/ 2421-4191 /2021.7.143-162

GIAN GIORGIO TRISSINO

LA POETICA I-IV (1529), V-VI (1562)

Massimo alfiere della tesi “italianista” nell’ambito della capitale questione della lingua di inizio Cinquecento, isolato promotore di un’idea di letteratura pedissequamente modellata sugli statuti della poesia classica, Gian Giorgio Trissino nasce nel 1478 a Vicenza, la città che avrebbe offerto il suolo alle celebri ville del suo pupillo prediletto, Andrea Palladio. La sua vicenda biografica, compilata dallo storico ed erudito Bernardo Morsolin, lo vede allievo, a Milano, dell’insigne umanista Demetrio Calcondila (MORSOLIN 1894, pp. 20-22), presso il quale sviluppa il culto della grecoità classica (1506-09) e, a Ferrara, di Niccolò Leonicensi (ivi, pp. 49-50), che lo inizia agli studi filosofici (1512-13). Nello stesso periodo, frequentando lo stabilimento termale di Bagni di Lucca per problemi di salute, conosce Bernardo Rucellai (ivi, pp. 57-58; GALLO 2019) che contribuirà in maniera decisiva a farlo conoscere nell’ambiente culturale fiorentino, grazie a quegli Orti Oricellari dove Trissino avrà la possibilità di rappresentare la *Sophonisba*, prima tragedia regolare italiana. Nel 1514 è a Roma, presso la corte pontificia di Leone X, che lo impiega come diplomatico con il compito di fare da mediatore fra la Francia e il Sacro Romano Impero, fino alla morte dell’imperatore Massimiliano I nel 1519 (MORSOLIN 1894, pp. 66-97; GALLO 2019). Con l’ascesa al soglio pontificio di Clemente VII, Trissino torna a Roma dove inizia a divulgare le sue idee linguistiche nonché il suo progetto di riforma ortografica. Il dibattito suscitato dall’*Epistola de le lettere nuovamente aggiunte a la lingua italiana* (1424) lo induce a difendersi scrivendo *Il Castellano* (1529). Gli ultimi decenni della sua vita lo vedono particolarmente impegnato a redigere l’opera sulla quale più riponeva le sue speranze di gloria poetica: l’*Iliade* italiana, il poema epico *La Italia liberata da’ Gotthi* (1547). Muore nel 1550.

MORSOLIN 1894; GALLO 2019.

NICOLÒ MAGNANI, *Gian Giorgio Trissino, «La Poetica» I-IV (1529), V-VI (1562). Censimento: «Poetica» aristotelica: edizioni e commenti del XVI secolo*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», VII (2021), pp. 163-188.

Di cruciale importanza, per la maturazione del concetto di una lingua comune e cortigiana, come definita nell'*Epistola*, dev'essere stata l'esperienza come legato pontificio presso la corte romana e gli ambienti diplomatici che a essa fanno riferimento, in seguito alla frequentazione dei quali Trissino deve aver riportato la convinzione dell'esistenza di un idioma veicolare utilizzato in contesti culturalmente e linguisticamente compositi, e consistente in un volgare di matrice italoromanza ottenuto per concrezione di elementi fonomorfolologici a minimo tasso di municipalità. Nonostante la *Grammatichetta*, i *Dubbî grammaticali* e l'*Epistola* stessa (i tre testi si leggono in TRISSINO 1986) non forniscano sufficienti elementi per una ricostruzione indiretta di questo idioma, questi scritti sono da annoverare fra le uniche testimonianze di una realtà linguistica che gli studi, a fronte dell'effettiva assenza di documentazione diretta, hanno tradizionalmente definito un "fantasma" impalpabile (RAJNA 1901), e che solo di recente è diventato oggetto di indagine storica sistematica (DRUSI 1995; GIOVANARDI 1998).

Tuttavia, l'elaborazione trissiniana risente certo dell'influsso, o sarebbe meglio dire dell'interferenza, del modello teorico del *De vulgari eloquentia*, da cui il vicentino estrapola, fraintendendo alquanto il significato del testo, l'idea di mescolanza di tratti linguistici, laddove Dante parla di cernita (*discretio*), e dunque di sottrazione di elementi fonomorfolologici marcatamente municipali. In quale misura le distorsioni trissiniane sul trattato di Dante siano deliberate piuttosto che dovute a lettura difettosa del problematico codice Trivulziano 1088, è difficile stabilirlo. Ad ogni modo il Trissino teorico della poesia volgare parte proprio dalla suggestione fornitagli dal *De vulgari eloquentia* in merito alla necessità di una lingua letteraria panitaliana, per concepire il suo apparato descrittivo e prescrittivo del sistema letterario italoromanzo. All'idea (Dante) si aggiungono il riferimento metodologico e strutturale della *Poetica* di Aristotele, il

modello tassonomico da aggiornare e rielaborare della *Summa* di Antonio da Tempo e una selezione di fonti classiche (Ermogene, Dionigi di Alicarnasso, Demetrio, Cicerone, i grammatici latini) a supporto dei singoli compartimenti teorici del sistema: è la ricetta della *Poetica* trissiniana, il primo trattato umanistico di composizione letteraria in volgare e sul volgare.

La tradizione a stampa della *Poetica* di Trissino è limitata, per il Cinquecento, alla sola *princeps*. Le prime quattro divisioni sono stampate nei tipici caratteri Trissino, come tutte le opere dell'autore uscite per i tipi di Gianicolo fra il 1524 e il 1529: si tratta dell'alfabeto fonetico oggetto della fallimentare proposta di riforma grafematica affidata all'*Epistola* succitata, consistente in una distinzione grafica fra vocali aperte e chiuse e consonanti sorde e sonore, e accorgimenti di altro tipo, soprattutto mediante il ricorso a lettere dell'alfabeto greco.

LA POETICA | DI M. GIOVANNI GIORGIO | TRISSINO.

Frontespizio a c. air limitato al nudo titolo, privo di imprese o altri elementi decorativi.

Colophon a c. riv: «Stampata in Vicenza per Tolomeo Ianiculo, | Nel MDXXXIX. | Di Aprile. | | Con prohibitione, che nessunω possa stampare questa opera per | anni Diece, come appare nel brieve di N. S. Papa | CLEMENTE SETTIMO, | E ne le altre Grazie. | | Perche nel stampar non si sonoω possuti fuggire alcuni errori, quelli ne | la seguente carta si noteranno, signando a quante | carte, et a quanti versi ciascunω sarà. | | Registrω. | | a b c d e f g h i k l m n o p q r s.».

Impresa dello stampatore Tolomeo Gianicolo a c. riv (Z1184): immagine del vello d'oro appeso a un albero, custodito da un drago. Iniziali dello stampatore «T. IA.» ai lati dell'albero. Cornice recante il motto «ΠΑΝ ΤΟ ΖΗΤΟΥΜΕΝΟΝ ΑΛΩΤΟΝ».

Errata corrige a cc. *sir-siir*.

Segnatura nel margine inferiore al recto delle prime due carte di ogni fascicolo esclusa la prima carta (frontespizio), in lettera minuscola e numero romano minuscolo (aii-sii). Numero di pagina nel margine superiore al recto di ogni carta, fino al colophon compreso, in numero romano maiuscolo (II-LXVIII).

CENSIMENTO
POETICA ARISTOTELICA: EDIZIONI E COMMENTI DEL XVI SECOLO

Formula collazionale: 4°; a-r⁴ s²; cc. 68 [2]. Volume composto da diciassette fascicoli segnati in 4° (cc. a-r) e un fascicolo segnato *in folio* su mezzo foglio reale (c. s). Specchio di scrittura 208×98 mm, su 33 linee. Caratteri romani e greci. Dimensioni della carta 274×177 mm.

Filigrana: visibile la sola metà superiore. Asta sormontata da nastro, probabile fulcro di bilancia simile a Briquet 2590.

Impronta: uea- i,i, *nsi lapi (3) 1529 (R).

Esemplare utilizzato: Bologna, Biblioteca Universitaria, A.5. CC. 5. 3.

Esistono naturalmente esemplari che si differenziano da quello descritto per la colorazione del taglio, lo spessore e le dimensioni della carta. Alcuni volumi si presentano legati con altre opere di Trissino stampate presso Tolomeo Gianicolo (*De la volgare eloquenzia, Il Castellano, Epistola de le lettere nuouamente aggiunte a la lingua italiana, Dubbi grammaticali*). Sulla base di uno spoglio incrociato effettuato attraverso i principali strumenti di catalogazione bibliografica (OPAC, EDIT16, KVK), si è riscontrata l'esistenza di 134 copie della *Poetica* del 1529 conservate presso istituzioni pubbliche nel mondo. In seguito alla collazione di un numero significativo di copie reperite, sono stati individuati ben quattro stati di stampa solo per il primo fascicolo, agevolmente collocabili in sequenza in base alla stratificazione delle correzioni effettuate in corso di stampa, verosimilmente su indicazione di Trissino stesso. Dal secondo al quinto fascicolo, ovvero fino alla fine della seconda divisione, non vi è più traccia di modifiche ortografiche. Delle differenze fra gli stati, che documentano efficacemente il disagio operativo causato dal corretto utilizzo dei caratteri Trissino, sarà dato conto nell'edizione critica dell'opera, in corso di preparazione a cura del sottoscritto.

Più stabile la situazione tipografica delle ultime due divisioni, stampate in una cinquecentina postuma e dunque alleggerita dalla supervisione dell'autore e dal fardello dei caratteri speciali.

GIAN GIORGIO TRISSINO, *LA POETICA* I-IV (1529), V-VI (1562).

LA QVINTA | E LA SESTA DIVISIONE | DELLA POETICA
DEL TRISSINO. | *ALL'ILLVSTRISS. E REVEREND.* | CARDI-
NALE DI ARA'S. | [decorazione floreale] | CON PRIVILEGIO.
| [marca editoriale: vecchio barbuto e alato che attinge acqua
da un pozzo, circondato da volute ornamentali floreali soste-
nute da amorini, e avvolte da cartiglio recante il motto PRIA
CHE | LE LABBRA BAGNERAI | LA FRONTE] | IN VENETIA
| Appresso Andrea Arriuabene. M D LXII.

Segnatura nel margine inferiore al recto delle prime due carte di ogni fascicolo escluse la prima carta (frontespizio) e l'ultima, in lettera maiuscola e numero romano minuscolo (Aii-M). Numero di pagina nel margine superiore al recto di ogni carta, a partire dalla prefazione ma con computo a partire dal frontespizio, in numero arabo (2-46).

Formula collazionale: 4°; A-L⁴M²; cc. 46. Specchio di scrittura 160×92 mm, su 36 linee. Dimensioni della carta 202×148 mm.

Impronta: Soi- ti, raei cota (3) 1562 (R).

Esemplare utilizzato: Bologna, Biblioteca Universitaria, A.M. A-B. 3. 48.2.

Alcuni degli esemplari conservati recano nel frontespizio la data M D LXIII.

Il carattere pionieristico dell'opera riguarda solo la prima parte: essa esce infatti in due riprese, con la pubblicazione delle prime quattro divisioni (libri) nel 1529, per i tipi di Tolomeo Gianicolo di Vicenza, e delle ultime due nel 1562, presso Andrea Arrivabene a Venezia, dodici anni dopo la morte dell'autore, in una fase storica di ormai consolidata tradizione teorica sulla poetica volgare. Il lungo lasso di tempo intercorso fra le due stampe, ulteriormente dilatato dall'abisso scavato dalla fase cruciale della ricezione umanistica della *Poetica* aristotelica, si riduce sensibilmente se si tiene conto del fatto che, già all'epoca dell'uscita della prima parte, alla seconda non mancava che l'"estrema mano", più e più volte rimandata soprattutto a causa del sopraggiungere di un impegno particolarmente dispendioso, ovvero la composizione dell'*Italia*

liberata da' Gotthi, come Trissino stesso dichiara nella prefazione a *La quinta e la sesta divisione della Poetica* (c. 2v). Le sei divisioni della *Poetica* compongono un quadro estremamente coerente, organico e delimitato dagli estremi di un piano teorico progettato con grande consapevolezza ed elaborato in seguito alla convinzione, maturata sullo studio dei classici, che lo schema tassonomico della *Poetica* di Aristotele sia applicabile, con pochi adattamenti, anche alla poesia moderna. La prima poetica volgare genuinamente aristotelica del Rinascimento italiano potrebbe aver risentito in qualche misura del modello fornito tre decenni addietro da Giorgio Valla, autore non soltanto di una poco fortunata traduzione latina del trattato di Aristotele (1498), ma anche di un *De poetica*, trentottesimo libro di un'ingente opera enciclopedica che meriterebbe seria attenzione, il *De expetendis et fugiendis rebus* (1501). Rilievi preliminari (MAGNANI 2020) mostrano come la struttura argomentativa di questa poetica umanistica, incentrata sulla letteratura classica, presenti notevoli analogie con quella trissiniana, e che il comune denominatore è costituito proprio dall'adozione di una griglia teorica di evidente matrice aristotelica.

La struttura dell'opera è modellata secondo una scansione ben precisa: posto che l'oggetto della trattazione è la poetica, nella sua accezione tecnica aristotelica, di insieme delle componenti costitutive del prodotto poetico e, in seconda istanza, insieme dei precetti operativi impartibili per ogni singola componente, nelle prime quattro divisioni vengono affrontate questioni di natura formale, e la materia è disposta lungo l'asse della tripartizione aristotelica degli *strumenti* dell'imitazione (parola, ritmo e armonia). Il primo strumento, la parola, è fatto oggetto di analisi secondo un movimento (anch'esso di sapore aristotelico) dal generale al particolare (scelta della lingua, scelta delle parole, scelta delle parole subordinata ai contesti di utilizzo), mentre per il secondo, il ritmo, si ha un'inversione di sen-

so, dal particolare al generale (lettere, sillabe, piedi, versi, rime, generi metrici); nelle ultime due divisioni, dagli strumenti si passa ai “modi” dell’imitazione, ovvero alla fisionomia contenutistica dei generi poetici secondo la trattazione aristotelica.

In questa impalcatura Trissino innesta i nodi della sua argomentazione. È interessante notare come quasi tutti questi nodi siano elaborati a partire da un ipotesto, in genere costituito da una fonte antica, assimilato di volta in volta attraverso la citazione indiretta, il resoconto sintetico e, non di rado, la traduzione letterale. In questo senso la *Poetica* si configura come un grande canale in cui confluiscono tutte le principali esperienze teoriche classiche sulla composizione letteraria, secondo un equilibrio non sempre omogeneo e organico. Tale modalità argomentativa, fondata sullo sfruttamento sistematico delle fonti, è in un certo senso connaturata al Trissino teorico e poeta: per il vicentino la produzione di un testo, sia che si tratti di un’opera letteraria o critica, si configura sempre come un atto di riproduzione e traduzione di modelli (*Iliade* per il poema epico, i poeti drammatici greci e latini per la *Sophonisba* e i *Simillimi*, fino al trattato dantesco fatto oggetto di volgarizzamento vero e proprio). In questo senso non si può parlare, almeno per quel che concerne le intenzioni programmatiche, di classicismo, inteso come assimilazione e rifunzionalizzazione dell’esperienza estetica classica nel contesto di destinazione rappresentato dalla modernità, ma piuttosto di fagocitazione e trasferimento meccanico attraverso un livello minimo di mediazione, ovvero la traduzione diretta.

Ora, Trissino si misura su testi estremamente problematici dal punto di vista dell’interpretazione, anche per un fruitore linguisticamente preparato. Basti pensare al latino anticlassico e filologicamente dissestato del *De vulgari eloquentia* letto nel Trivulziano 1088, al dettato notoriamente controverso della *Poetica* aristotelica, all’oscurità concettuale di Ermogene: in tutti questi casi il prodotto in uscita rappresentato dal volga-

rizzamento risulta spesso pesantemente inficiato da fraintendimenti e debolezze. Questo provoca inevitabilmente, in un tessuto testuale composito come quello delle sei divisioni della *Poetica*, una serie di fratture e cortocircuiti logici fra le sezioni frutto di traduzione e quelle “originali” (sia che si tratti di passaggi dotati di una propria autonomia e compattezza, o di semplici segmenti di raccordo).

Infine, nel tessuto dell’argomentazione si innesta una serie di tematiche in parte già affrontate da Trissino in altre opere coeve e precedenti, in particolare negli scritti grammaticali e ortografici, nel dialogo *Il Castellano* e nella sua versione del *De vulgari eloquentia*. Nello spazio relativamente angusto delle prime due divisioni si distribuiscono, in sequenza: la questione del nome della lingua; la tassonomia lessicale dantesca di *DVE* II VII elaborata in funzione dell’*electio verborum* per la lingua della poesia; l’esposizione della riforma trissiniana dell’alfabeto. Si tratta di digressioni che trovano la loro ragion d’essere non tanto nell’effettiva funzionalità allo svolgersi del discorso teorico, quanto in una scoperta urgenza da parte dell’autore di ribadire le sue posizioni più controverse in ambito linguistico e di calarle in un contesto che ne metta potenzialmente in risalto l’importanza e la validità. Trissino sfrutta abilmente la sua *Poetica* facendone uno strumento velatamente apologetico, confidando nella fortuna che avrebbe inevitabilmente riscosso quello che doveva imporsi come il primo trattato sistematico in volgare sulla composizione poetica.

Questi i nuclei fondamentali dell’opera. Per quanto riguarda le modalità argomentative attraverso cui tali nuclei vengono sviluppati, è possibile individuare una fisionomia ben precisa del meccanismo epidittico innescato da Trissino contestualmente ai conati normativi della sua produzione teorica, anche al di fuori della *Poetica*. Come già si è visto per la distribuzione interna degli argomenti del trattato, Trissino è parti-

colarmente propenso a scandire l'oggetto della sua trattazione secondo un movimento logico lineare dal generale al particolare e viceversa. In tale procedimento è stata spesso vista un'impronta scolastico-tomistica certamente non estranea all'orizzonte culturale trissiniano, ma è da credere che questa suggestione sia stata assimilata dal vicentino attraverso la mediazione fondamentale del *De vulgari eloquentia*. Innegabilmente il trattato dantesco esercita, dal momento della sua riscoperta e divulgazione, un'influenza decisiva sulle concezioni estetiche e sulla conseguente produzione teorica del nostro: Trissino sembra particolarmente propenso a duplicare quel meccanismo classificatorio di *reductio ad unum* che Dante aveva utilizzato per mettere ordine fra le varietà diatopiche all'interno del dominio linguistico italo-romanzo (M. Tavoni in DANTE 2011, pp. 1096-97), secondo un procedimento di inclusione progressiva che partiva dall'idioletto per arrivare al cosiddetto *vulgare semilatium* (TESI 2016, pp. 173-224). Nel *Castellano* questo meccanismo agisce con particolare evidenza, insieme a una tensione dimostrativa portata all'eccesso da un ricorso insistito al sillogismo e ai dispositivi retorici della persuasione (MAZZACURATI 1966, pp. 151-52; MAZZACURATI 1967, p. 273); un elemento che va certamente addebitato all'urgenza apologetica che costituisce la motivazione profonda dell'opera, e che si allontana di molto dalle movenze dialettiche più distese e spontanee della maggior parte dei coevi trattati in forma dialogica, dalle *Prose* al *Cortegiano*.

La *Poetica* eredita a sua volta l'uso del dispositivo specie/genere e ne estende ulteriormente le possibilità di applicazione: lo si ritrova, immutato rispetto al *De vulgari eloquentia* (e al *Castellano*), nel capitolo sulla selezione della lingua; agisce sotto forma di schema ad albero rovesciato nella casistica delle tipologie lessicali, in apertura del capitolo *De la generale elezzione de le parole*; modella la codificazione del sistema grafematico nel capitolo *De le lettere* (come già era nella *Grammaticchetta*

e nei *Dubbî grammaticali*: cfr. TRISSINO 1986, pp. 115-16 e 129-30); infine, a un livello superiore, fornisce la scansione generale degli argomenti delle prime due divisioni, come si è già visto più sopra. Si può dunque affermare che il meccanismo classificatorio specie/genere rappresenti per Trissino lo strumento più efficace per conferire un ordine e una coerenza interna a ogni discorso teorico, semplice o complesso.

Lo sfruttamento, da parte di Trissino, della *Poetica* aristotelica, già a partire dagli anni Venti fino al momento culminante rappresentato dalle ultime due divisioni del trattato, può essere in parte ricondotto, sotto questo aspetto, a una sostanziale affinità fra l'impostazione logico-argomentativa dello Stagirita e il metodo adottato sistematicamente da Trissino stesso. Se la rigidità scolastica dei dispositivi euristici aristotelici – unita all'oscurità del dettato della *Poetica* – era sentita dai letterati del Rinascimento come un fardello teorico poco seducente di fronte alla maggiore elasticità dei sistemi poetici offerti da Orazio e Platone (peraltro già disponibili sin dal Medioevo; cfr. WEINBERG 1961, pp. 349-50), per Trissino poteva rappresentare, al contrario, una stimolante possibilità di convalidare, alla luce del confronto con un'*auctoritas* di tutto rispetto, quella che costituiva senz'altro la peculiarità più spiccata del suo stesso metodo argomentativo.

Come è stato più volte messo in luce, questa impostazione metodologica ha finito per decretare in buona sostanza il fallimento del sistema teorico trissiniano, nella forma di un'evidente segregazione dialettica, un'esclusione dal dominio "vivo" dei dibattiti letterari italiani. Si è parlato in questo senso di «solitudine teorica» e di «costituzionale isolamento» (rispettivamente FLORIANI 1980, p. 156 e FLORIANI 1981, p. 97) del gentiluomo vicentino rispetto all'ambiente culturale in cui era inserito, quale estrema conseguenza del suo atteggiamento sterilmente polemico e prevaricatorio, della sua incapacità di

impostare nelle dispute un vero dialogo, comprensivo delle ragioni dell'altro (cfr. A. Quondam in TRISSINO 1981, p. 10; POZZI 1989, pp. 14, 156). Se alla rigidità dei moduli argomentativi trissiniani si aggiunge l'estrema audacia delle concezioni teoriche e delle proposte pratiche (mi riferisco in particolare alla promozione dell'idea di lingua italiana comune e alla riforma dell'alfabeto) e l'utilizzo di fonti problematiche (Aristotele) o non pienamente accettate dalla comunità dei letterati a quell'altezza cronologica (Dante), non stupisce il clima di ostilità e perplessità generatosi attorno a questa singolare personalità, e concretizzatosi particolarmente nelle reazioni scandalizzate agli assunti dell'*Epistola* da parte di personalità quali Lodovico Martelli, Agnolo Firenzuola, Claudio Tolomei e Niccolò Liburnio. Tuttavia, la *Poetica* rappresenta senza dubbio un primo tentativo di elaborazione di uno strumento allo stesso tempo descrittivo e normativo volto a coprire, attraverso una scansione della materia di matrice inconfondibilmente aristotelica, tutti gli aspetti della composizione poetica volgare, e a partire dalla seconda metà del Cinquecento, allorché si assiste a una vera e propria esplosione della trattatistica poetica e retorica, l'opera trissiniana diventa un punto di riferimento imprescindibile, un modello a cui rifarsi o, viceversa, da cui distanziarsi, ma che non può in alcun modo essere ignorato (si pensi solo ai casi di Antonio Minturno e Bernardino Baldi, che attingono a piene mani alla *Poetica* trissiniana nei loro analoghi lavori, o alle dense postille di Torquato Tasso alle copie delle sei divisioni da lui possedute).

La prefazione alla *Poetica* si apre con la presa di posizione di Trissino nella questione della *funzione* della poesia, prima ancora di entrare nel merito della sua *definizione*. Per Trissino, non solo vale l'ideale oraziano del *miscere utile dulci*, ma l'utile è esso stesso fonte di dolcezza, per il quale il bello in sé svolge una funzione di amplificatore, di cassa di risonanza del bello in quanto attributo intrinseco all'utile. A suggello del suo di-

scorso introduttivo, Trissino enuncia la finalità precipua del lavoro che sta per intraprendere: produrre, sull'esempio dei Greci e dei Latini, un'opera che abbia come oggetto i fondamenti teorici della poesia italiana, che costituisca un aggiornamento definitivo a ciò che due secoli addietro era stato fornito da Dante e Antonio da Tempo, aggiornamento insieme linguistico (*Poetica* 1529, c. IIv: «iω ne scriverò ne la nostra lingua») e contenutistico (*ibid.*: «sperω di dirne più cōπιωfamente ε più distintamente che niunω di lōrω»).

Trissino prende le mosse dalla definizione di poesia e si appella subito all'autorità di Aristotele. Innanzitutto, viene esplicitata la natura della poesia: essa è imitazione, conformemente al tradizionale assunto aristotelico. Nella quinta divisione, Trissino si soffermerà sulla natura innata dell'atto imitativo negli esseri umani, traducendo alla lettera Arist. *Poet.* 1448b. Ancora in questa sede, e sempre sulla scorta della fonte-guida (1447a 26-28; 1448a 1), Trissino dichiara che oggetto dell'imitazione sono «le attioni et i costumi degli huomini» (*Poetica* 1562, c. 6v). Al vicentino tuttavia interessano maggiormente gli aspetti tecnici, formali della composizione, ovvero quanto nella classificazione aristotelica ricadeva sotto il dominio degli *strumenti* dell'imitazione: le prime quattro divisioni sono infatti interamente dedicate a questa partizione, che si articola in «parole, rime et harmonia» (*Poetica* 1529, c. IIv), ovvero, rispettivamente, la parola intesa come segno puro (λόγος), la componente metrico-ritmica (ῥυθμός) e la componente melodica (ἁρμονία). Per *rima*, Trissino si preoccupa di specificare che esiste una doppia accezione del termine nella poesia volgare (ritmo e rima in senso moderno), come già aveva avvertito Dante nel ben noto passo del *Convivio* (IV II 12), e dichiara di non avere intenzione di introdurre una distinzione lessicale per i due concetti.

Passando a trattare del primo degli strumenti dell'imitazione poetica, il λόγος, Trissino premette che, «vvlendw [...] fare buona eleziōne di parole, è necessariw prima fare eleziōne di buona lingua». L'*electio verborum*, che occupa gran parte della prima divisione, è dunque subordinata all'*electio linguae*, al discorso, cioè, che rappresenta il cavallo di battaglia del Trissino teorico. A differenza di Dante, a Trissino non interessa sviluppare un discorso filosofico intorno all'entità "lingua", ma il suo scopo è quello di dimostrare l'esistenza dell'oggetto "lingua" a livello, per così dire, nazionale, sulla base della *conformità di parole*, ovvero di una supposta comunanza lessicale significativa all'interno di un dominio che trascende quello dei volgari universalmente riconosciuti (cfr. GENSINI 2004, p. 84). Sull'*electio verborum* Trissino si sofferma fino alla fine della prima divisione, ma questo abuso di spazio è da addebitare non tanto a un'effettiva necessità di dilungarsi su un tema comunque cruciale nel sistema teorico in esame, quanto al fatto che l'autore si cimenta qui in uno scialo di *auctoritates* riportate pressoché integralmente sotto forma di un *patchwork* di citazioni, quasi sempre nella forma di un fedele volgarizzamento: in sequenza, il capitolo linguistico della *Poetica* aristotelica, *De vulgari eloquentia* II VII e il Περὶ ἰδεῶν di Ermogene di Tarso. Può apparire sorprendente l'assenza di Dionigi di Alicarnasso, di cui lo stesso Bembo pare si fosse servito diffusamente per le sue *Prose* (DONADI 1990; CASAPULLO 2000). Il *De compositione verborum* non è in effetti riscontrabile nelle pagine trissiniane almeno a livello testuale, sebbene si possano senz'altro individuare echi dal capitolo XVI nel paragrafetto *De la particolare eleziōne de le parole* (c. Vv). Di cruciale importanza, nello sviluppo di un orientamento prevalentemente lessicale assunto dalla teoria linguistico-letteraria di Trissino, sarà stato piuttosto Dante con il suo trattato così orgogliosamente riscoperto dal letterato vicentino, e divulgato sotto forma di volgarizzamento a partire dal 1524, presso la corte di papa

Clemente VII (DIONISOTTI 1980, pp. 288-303). In particolare, del *De vulgari eloquentia* Trissino avrà apprezzato soprattutto il già esaminato procedimento aristotelizzante ad albero, piuttosto che la classificazione fonomorfológica delle categorie lessicali di II VII, che pure è riportata integralmente proprio a questo punto del trattato: sembra che Trissino non fosse del tutto convinto del criterio “sinestetico” adottato da Dante nel distinguere le parole sulla base di percezioni più tattili che uditive, come fossero tessuti più o meno ruvidi, tanto che il paragrafo si conclude così: «E questa è la eleziōne che fa Dante de le parole che si dennō usare ne le canzōni, la quale ne in tuttō laudō, ne in tuttō vituperō».

Il lungo paragrafo successivo, *De le forme di dire*, è un volgarizzamento di passi del trattato *Sulle idee* di Ermogene, riportati con pedante precisione. Si tratta della sezione più incongrua e dissonante dell’opera, un parto significativo della difficoltà tutta umanistica di distaccarsi criticamente dalle autorità designate. Pur essendo già stata segnalata la presenza dell’opera del retore di Tarso in questo snodo del trattato (VEGA 1991), mancavano ancora rilievi testuali puntuali che facessero emergere le modalità dello sfruttamento dell’ipotesi da parte di Trissino. Sulla base di questi rilievi è ora possibile concludere che Trissino abbia di fatto proceduto a una traduzione letterale della fonte e a uno smembramento del suo organismo testuale in segmenti di poche righe, successivamente sottoposti a selezione e a riassetto *alio ordine*. Oltre a ciò, Trissino provvede alla sostituzione degli esempi forniti da Ermogene, tolti quasi sempre da Demostene ma occasionalmente anche da altri autori e generi letterari, con altri petrarcheschi e danteschi. Quest’ultima operazione era il minimo che si potesse fare per riadattare a un contesto poetico una teoria che individua sette stili differenti nella declamazione oratoria, e pur volendo ammettere la permeabilità e la

parziale sovrapposibilità dei due domini letterari, è evidente come non sia trascurabile la distanza formale fra retorica classica e lirica volgare. La scelta dei passi ermogenici da parte di Trissino è estremamente meccanica e sistematica, e risponde al seguente criterio: Ermogene elenca otto partizioni del λόγος, ovvero, in sostanza, dell'*elocutio* (ἔννοια, μέθοδος, λέξις, σχῆμα, κῶλον, συνθήκη, ἀνάπαισις, ῥυθμός); i sette stili del discorso (σαφήνεια, μέγεθος, κάλλος, γοργότης, ἦθος, ἀλήθεια, δεινότες) si distinguono fra loro in base alle scelte operate per ciascuna delle otto partizioni. Dal momento che Trissino qui è interessato unicamente agli aspetti lessicali, non fa altro che estrapolare il materiale relativo a ἔννοια (valore semantico della parola) e a λέξις (materializzazione della parola stessa), riportandolo nella modalità di cui si è detto. L'operazione trissiniana vale solo come testimonianza della fortuna di un'opera che, a partire dalla traduzione latina di Giorgio da Trebisonda (TATEO 1983, pp. 720-21) e, soprattutto, dall'apparizione dell'edizione aldina dei *Rhetores Graeci* (1508-09), fondamentale per Trissino in quanto *princeps* di Ermogene non meno che dello stesso Aristotele, entra saldamente nei codici e nelle strutture della cultura umanistica, come diversi studi hanno già da tempo messo in luce (PATERSON 1970; GROSSER 1992).

A partire dalla seconda divisione vengono presi in esame gli aspetti tecnici della composizione poetica, ovvero quanto nella classificazione aristotelica ricade sotto il dominio del ῥυθμός: la metrica. Questo settore teorico si estende fino alla fine della quarta divisione, e la ragione di tale dilatazione è dichiarata già all'inizio dell'opera: «Adunque comincierò da la elezione de le parole, e poi dirò de le rime, ne le quali sarò alquanto diffuso, per non essere state a questi nostri tempi così bene intese come s'intendevano a i tempi di Dante e de 'l Petrarca e de l'altri buoni autori» (c. II^o). Trissino, dunque, aduce a giustificazione della necessità di insistere particolar-

mente sulle questioni metriche il presunto scadimento tecnico dei poeti a lui contemporanei nella composizione dei versi. La materia è articolata in tre parti: analisi della struttura interna del verso (II divisione), casistica delle combinazioni rimiche (III divisione), schema metrico dei generi lirici tradizionali (IV divisione). Per prima cosa, Trissino elabora una personalissima descrizione del verso volgare operata mediante le categorie analitiche della poesia classica, adottando cioè la terminologia tecnica della metrica quantitativa greco-latina. Questo non implica affatto un avvicinamento al dominio della metrica barbara e allo sperimentalismo classicista che dal Certame Coronario porterà all'elaborazione normativa di Claudio Tolomei, ma va interpretato unicamente come una soluzione illustrativa, per quanto macchinosa e poco funzionale, del normale verso accentuativo volgare. Di fatto, Trissino si avvicina alla metrica italiana "come se fosse" in tutto e per tutto metrica classica, azzerando lo scarto fra i due sistemi. Egli instaura fra lunghezza classica e accento volgare ("tono") un rapporto analogico convenzionale, del tutto arbitrario. Il "tono" è il principio che sta alla base del metro volgare, ed è una delle tre espressioni dell'"accento", insieme a "spirito" e "tempo", secondo la formulazione di Prisciano (KEIL 1961, II, p. 51) a cui Trissino si appoggia tacitamente. Dopo essersi occupato delle unità minime del verso, coincidenti con le unità minime di qualunque enunciato verbale (lettera e sillaba), Trissino si accinge ad affrontare il primo elemento costitutivo squisitamente poetico, il piede. Anche in questo caso la fonte di riferimento per la definizione etimologica (c. XVIr: «questi piedi $\sigma\omega\nu\omega$ quelli che $\gamma\omega\upsilon\upsilon\epsilon\rho\nu\alpha\nu\omega$ i versi, i quali quasi $\kappa\omega\nu$ essi $\kappa\alpha\mu\iota\nu\alpha\nu\omega$ ») è un grammatico latino, verosimilmente Servio (KEIL 1961, IV, p. 425); sempre sulla scorta di questa fonte sono introdotti i concetti prosodici di "elevazione" e "depressione", ovvero arsi e tesi, i movimenti che scandiscono il ritmo nella poesia

greca e latina. In seguito, Trissino suddivide i piedi in semplici e composti, e i semplici in bisillabici e trisillabici, per poi osservare che i trisillabici non sono usati nei versi volgari.

I postulati fondamentali da cui parte Trissino sono due: a sillaba lunga corrisponde sillaba tonica; ogni parola, compresi i monosillabi, ha uno e un solo accento acuto. Una volta stabilite queste premesse, Trissino avvia la sua macchina descrittiva. Posto che il ritmo di ogni verso volgare è scandito, secondo la sua sensibilità, per piedi bisillabici, si distinguono in primo luogo versi giambici e trocaici, che corrispondono rispettivamente a imparisillabi e parisillabi, in virtù della regola del computo sillabico basato sui versi piani: essendo una sequenza giambica o trocaica piena sempre parisillaba, e avendo i metri giambici l'ultima sillaba lunga (ovvero tonica), ne consegue che la struttura giambica di un verso piano deve essere considerata nella sua versione alterata, catalettica, con una sillaba in meno, dunque corrisponderà sempre a un verso imparisillabo.

A questo punto Trissino si addentra nell'analisi dei versi giambici: assunto che per metro giambico (come anche per trocaico) si intende classicamente una sequenza di due piedi (per il giambico ideale $\cup\text{---}$), le combinazioni possibili nel sillabismo volgare saranno monometro, dimetro e trimetro, ovvero, nel caso dei giambici, trisillabo, settenario e endecasillabo. Secondo il principio della coincidenza forzata fra schema accentuativo e schema giambico, le varianti sdrucchiola, piana e tronca di questi versi corrispondono rispettivamente a metri "pieni", "scemi" e "ammezziati", ovvero completi, catalettici e privi dell'intero ultimo piede. L'innovazione teorica più significativa di questo complesso sistema descrittivo sta nell'individuazione di un modello giambico, vale a dire tendenzialmente binario e ascendente, sotteso all'endecasillabo e ai versi da esso derivati, ovvero i suoi più comuni sottomultipli, settenario e quinario (si tratta di un'interpretazione ancora oggi non priva di sostenitori: cfr. MENICETTI 1993, pp. 53-54). Meno effica-

ce e funzionale ai fini di un'adozione della *Poetica* come manuale pratico di composizione è l'estenuante casistica di tutte le combinazioni fra accento acuto (sillaba tonica) e grave (sillaba atona), dalla quale non si deduce altro che la legge fondamentale dell'endecasillabo canonico nella sua struttura tonica: obbligo di presenza dell'accento almeno sulla quarta o sulla sesta sillaba (cc. XVI^r-XVII^v).

La seconda divisione termina con una rassegna dei principali dispositivi metrici di preservazione del computo vocalico nel verso: troncamento (*rimozione*), elisione (*collisione*) e sinalefe/sineresi (*pronunzia congiunta*), ai quali segue, come ultimo argomento della sezione, la cesura. Trissino accorda notevole importanza a questi fenomeni di interazione fra materiale fonemico e computo sillabico, da sfruttare accortamente ai fini di un miglioramento prosodico del verso: egli è di fatto il primo a produrre una trattazione sistematica di questi dispositivi metrici, e rimane di fatto il principale punto di riferimento per tutto il XVI secolo (KELLOG 1953, pp. 278-80).

La terza e la quarta divisione della *Poetica* sono dotate di uno statuto decisamente autonomo. Esaurito il discorso sulla struttura interna del verso, per il quale ha aperto la strada ai trattati di poetica volgare a venire, Trissino deve proseguire ed esaurire la trattazione del $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ dedicando il debito spazio ad un tema non nuovo, ma bisognoso di risistemazione: quello delle forme metriche. Nella poesia volgare, esse si distinguono prevalentemente sulla base degli schemi strofici individuati dalla rima, per cui può sembrare paradossale il fatto che colui che di fatto rappresenta il primo difensore del verso sciolto (COSENTINO 2008, pp. 225-27) dedichi addirittura un terzo del suo trattato alle disposizioni rimiche. A questo riguardo non bisogna sottovalutare il peso modellizzante che le *artes* medievali esercitavano ancora nel Cinquecento, in quanto uniche rappresentanti, fino ad allora, dei manuali di com-

posizione poetica in volgare, per di più nobilitate, agli occhi di coloro che, come Trissino, non dubitavano della paternità dantesca, dall'opera che costituiva di fatto il culmine di quella tradizione teorica, il *De vulgari eloquentia*. Inoltre, la rima non è per Trissino deprecabile in sé: i generi che, come la lirica, sono caratterizzati da “dolcezza” e “vaghezza” (si veda l'*incipit* della quinta divisione) la richiedono naturalmente, pertanto una poetica che aspiri a coprire tutte le possibili declinazioni stilistiche (si pensi alla rassegna delle idee ermogeniche) e, di conseguenza, tutti i generi della poesia, non può esimersi dall'illustrare le forme tradizionali di quei generi che proprio dalla rima assumono il proprio preciso statuto.

Il modello dichiarato di queste due divisioni è la seminale *Summa Artis Ritimici Vulgaris Dictaminis* di Antonio da Tempo (1332), opera per tanti aspetti già vecchia al tempo in cui scrive Trissino, ma che propone un sistema tassonomico difficilmente eludibile da qualunque teorico di poesia volgare, e comunque passibile di aggiornamento e rimodulazione. Prima di affrontare l'analisi dei cinque generi metrici «in us[u] appressu i buoni autori» (c. XXXVII^r), quindi, il teorico premette una lunga rassegna delle possibili combinazioni della rima, che non trova riscontro nei trattati medievali e che risponde al medesimo gusto logicizzante dell'elenco, esaustivo quanto ridondante, delle soluzioni combinatorie fra accento grave e acuto nella seconda divisione. I generi individuati da Trissino sono cinque: sonetto, ballata, canzone, madrigale (“mandriale”) e serventese. L'esclusione degli altri due generi tradizionalmente accorpatisi a questi, ovvero rondello e motto confetto, è dovuta alla loro assenza nella pratica poetica dei “buoni autori”, come Trissino si preoccupa di precisare, indirizzando coloro che volessero averne notizia ad Antonio da Tempo. Trissino adotta per mera convenzione la terminologia arcaica in uso presso la tradizione teorica medievale a cui si appoggia, salvo poi specificare che, ad esempio, per serventese intende in primo luogo il “capito-

lo”, ovvero la terzina dantesca (c. LXVr). Questo genere, per Trissino, si differenzia dagli altri per il fatto di presentare sempre un intreccio narrativo organico dotato di unità d’azione, come è dichiarato alla fine della sesta divisione (cc. 45r-46r). La descrizione trissiniana dei generi metrici segue solo alla lontana la *Summa* di Antonio, e va considerata per gran parte originale e autonoma. Vi domina la terminologia mutuata dalla metrica classica già sfruttata nella seconda divisione e quella relativa agli schemi rimici introdotta nella terza. Quello che è più opportuno rilevare è che Trissino, rispetto alla classificazione pedante in sottogeneri desueti o rari esibita da Antonio, sfronda sensibilmente il ventaglio delle varianti limitandosi a illustrare accuratamente la struttura delle forme più comuni, sempre selezionate sulla base della frequentazione da parte del canone dei *boni auctores*, e dedicando alle altre poco più di una cursoria menzione. Questa scelta è strettamente connessa alla sostituzione integrale degli esempi forniti da Antonio, veri e propri *exempla ficta* strumentali composti per l’occasione a scopo illustrativo, con testi della migliore tradizione lirica volgare del XIV secolo.

Le ultime due divisioni del trattato segnano uno scarto non indifferente con le precedenti: come si è detto, il periodo intercorso fra le due fasi di pubblicazione dell’opera è caratterizzato da notevoli sviluppi nella ricezione e assimilazione della *Poetica* aristotelica, e sebbene Trissino dichiarò di aver steso il grosso delle ultime due divisioni già all’epoca delle prime, certo attese febbrilmente alla loro revisione fino ai suoi ultimi istanti di vita, come attesta una lettera di Marco Thiene scritta pochi giorni dopo la morte del vicentino (13 dicembre 1550), e in cui si racconta il seguente aneddoto:

Lunedì passato, a otto di questo, [Trissino] stette fino a le quattr’hore di notte meglio che mai stette in tutto questo male [la podagra] e leggemo il primo dei due libri de l’*Arte Poetica* sua,

GIAN GIORGIO TRISSINO, *LA POETICA* I-IV (1529), V-VI (1562).

non anchora stampati, e disse che per tutta questa settimana pensava di levar di letto e che volea che attendessimo a quelli (MORSOLIN 1894, p. 446).

Le divisioni postume sono in larga misura definibili come una traduzione di Aristotele condotta secondo i medesimi criteri che avevano orientato l'incorporamento del testo di Ermogene nella prima divisione, ovvero un assemblaggio parzialmente originale dei paragrafi della fonte e la sostituzione (o, più spesso, l'affiancamento) degli esempi greci con altrettanti volgari. A questo si aggiunge l'inserzione occasionale di corollari, riferimenti alle divisioni anteriori, *excursus* normativi e illustrativi, appelli ad altre *auctoritates* teoriche.

Seguendo il dettato della fonte, Trissino si dedica all'oggetto e ai modi dell'imitazione, in relazione alla tragedia e alle sue parti (V divisione). Lo stesso procedimento è applicato, per analogia, agli altri generi poetici: epica, commedia, egloga (VI divisione). La lirica, in virtù della sua estrema variabilità tematica, viene solo degnata di una cursoria menzione. Trissino colma così la lacuna del modello, traducendone, per così dire, anche la parte perduta o mai composta. Il volgarizzamento della *Poetica* di Aristotele è senza dubbio condotto sul testo greco originale reso per la prima volta disponibile a stampa dall'edizione aldina dei *Rhetores Graeci*, mentre non sussistono evidenze sufficienti per poter affermare che Trissino si sia servito anche delle traduzioni latine prodotte fino a quel momento (quella di Giorgio Valla del 1498 e, soprattutto, la più fortunata versione di Alessandro Pazzi de' Medici del 1536), e del resto non sarebbe ragionevole postularlo, dal momento che il vicentino si trova molto più a suo agio con il greco che con il latino. È tuttavia verosimile che si sia servito, dopo la lunga parentesi rappresentata dal lavoro sull'*Italia liberata*, dell'edizione commentata di Robortello apparsa nel 1548, per la revisione finale del testo (HERRICK 1963, p. 16). La stampa veneziana offriva un te-

sto piuttosto problematico dal punto di vista filologico, ma Trissino mostra di saper superare efficacemente gli scogli più insidiosi individuando e sanando nella traduzione diversi luoghi affetti da evidente corruzione.

La fedeltà filologica alla fonte di riferimento non impedisce comunque a Trissino di prenderne occasionalmente le distanze: uno dei casi più emblematici in tal senso è rappresentato dalla questione del fine della poesia. Già in apertura della prima divisione era manifesta l'aderenza di Trissino alle istanze oraziane del *miscere utile dulci*, che tornano risolutamente nella prefazione all'*Italia liberata* (MUSACCHIO 2003, pp. 335-36) e si riaffacciano nelle ultime due divisioni della *Poetica*, sebbene in maniera più implicita e sotterranea. Come si sa, la dimensione morale della poesia, negata categoricamente da Platone, è in realtà contemplata da Aristotele (cfr. *Poet.* 1451b 5-7) nel riconoscimento del valore intellettuale, filosofico del verosimile poetico, che si contraddistingue dal vero storico per il fatto di essere portatore di un'istanza universale (καθόλου); tuttavia, non si può ancora parlare di funzione pedagogica e pragmatica della poesia quale viene considerata a partire da Orazio, e che irrompe nelle riflessioni umanistiche sul ruolo anche civile del poeta. La disponibilità a servirsi di molteplici risorse per esaurire tutti gli aspetti delle tematiche affidate alle due divisioni conclusive è testimoniata dalla pratica trissiniana – ma in generale comune agli umanisti di questo periodo, fra cui Parrasio, Maggi, Castelvetro, Robortello, Denores, Luisini (HERRICK 1946) – di incastonare digressioni non aristoteliche nel corpo della fonte primaria, attinte in particolare da Platone, Dionigi d'Alicarnasso, Orazio e Dante (DANIELE 1994, p. 137), operazione non sempre efficace dal punto di vista dell'omogeneità e organicità dell'argomentazione nel suo complesso, ma ancora una volta sintomatica della volontà di proporre un discorso costruito dall'alto, assemblato a partire

da pezzi già in gran parte esistenti ma frutto di un progetto teorico del tutto autonomo e consapevole, volto a produrre una *Poetica* nuova e veramente inedita, destinata a diventare, almeno nelle intenzioni, il manuale di riferimento della rinascenza letteratura volgare.

Riferimenti bibliografici

CASAPULLO 2000 = R. CASAPULLO, *I termini della critica e della retorica nel II libro delle «Prose»*, in *«Prose della volgar lingua» di Pietro Bembo*. Atti del convegno di Gargnano del Garda (4-7 ottobre 2000), a cura di S. MORGANA, M. PIOTTI e M. PRADA, Milano, Cisalpino, pp. 391-408.

COSENTINO 2008 = P. COSENTINO, *Oltre le mura di Firenze. Percorsi lirici e tragici del Classicismo rinascimentale*, Manziana, Vecchiarelli.

DANIELE 1994 = A. DANIELE, *Sulla «Poetica» di Giovan Giorgio Trissino*, in ID., *Linguaggi e metri del Cinquecento*, Rovito (CS), Marra, pp. 111-41.

DANTE 2011 = D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. TAVONI, in ID., *Opere*, vol. I, Milano, Mondadori, pp. 1065-1547.

DIONISOTTI 1980 = C. DIONISOTTI, *Machiavellerie*, Torino, Einaudi.

DONADI 1990 = F. DONADI, *Il «Bembo baro»*, «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti», CII, 3, pp. 51-73.

DRUSI 1995 = R. DRUSI, *La lingua «cortigiana romana». Note su un aspetto della questione cinquecentesca della lingua*, Venezia, Il Cardo.

FLORIANI 1980 = P. FLORIANI, *Grammatici e teorici della letteratura volgare*, in *Storia della cultura veneta*, vol. III.2, Vicenza, Neri Pozza, pp. 139-81.

FLORIANI 1981 = P. FLORIANI, *I gentiluomini letterati. Il dialogo culturale nel primo Cinquecento*, Napoli, Liguori.

GALLO 2019 = V. GALLO, *Trissino, Giovan Giorgio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XCVI, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani (*on line*).

GENSINI 2004 = S. GENSINI, *Dante, Trissino e l'identità della lingua*, «Studi filosofici», XXVII, pp. 69-99.

GIOVANARDI 1998 = C. GIOVANARDI, *La teoria cortigiana e il dibattito linguistico nel primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni.

GROSSER 1992 = H. GROSSER, *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze, La Nuova Italia.

CENSIMENTO
POETICA ARISTOTELICA: EDIZIONI E COMMENTI DEL XVI SECOLO

HERRICK 1946 = M. T. HERRICK, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555*, Urbana, The University of Illinois Press.

HERRICK 1963 = M. T. HERRICK, *Trissino's «Art of Poetry»*, in *Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama in honour of Hardin Craig*, a cura di R. HOSLEY, Londra, Routledge & Kegan Paul, pp. 15-22.

KEIL 1961 = *Grammatici latini*, a cura di H. KEIL, 8 voll., Hildesheim, Olms (1864¹).

KELLOG 1953 = G. A. KELLOG, *Bridges' «Milton's Prosody» and Renaissance Metrical Theory*, «Publications of the Modern Language Association of America», LXVIII, 1, pp. 268-85.

MAGNANI 2020 = N. MAGNANI, *Aristotelismo e metricologia nel «De poetica» di Giorgio Valla*, «Studi e problemi di critica testuale», C, pp. 173-97.

MAZZACURATI 1966 = G. MAZZACURATI, *Letteratura cortigiana e imitazione umanistica nel primo 500*, Napoli, Liguori.

MAZZACURATI 1967 = G. MAZZACURATI, *Misure del classicismo rinascimentale*, Napoli, Liguori.

MENICHETTI 1993 = A. MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.

MORSOLIN 1894 = B. MORSOLIN, *Giangiorgio Trissino. Monografia d'un gentiluomo letterato nel secolo XVI*, Firenze, Le Monnier (1894²).

MUSACCHIO 2003 = E. MUSACCHIO, *Il poema epico ad una svolta: Trissino tra modello omerico e modello virgiliano*, «Italice», LXXX, 3, pp. 334-52.

PATTERSON 1970 = A. M. PATTERSON, *Hermogenes and the Renaissance. Seven Ideas of Style*, Princeton, Princeton University Press.

POZZI 1989 = M. POZZI, *Lingua, cultura, società. Saggi della letteratura italiana del Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

RAJNA 1901 = P. RAJNA, *La lingua cortigiana*, in *Miscellanea linguistica in onore di Graziadio Ascoli*, Torino, Loescher, pp. 295-314.

TATEO 1983 = F. TATEO, *La «bella scrittura» del Bembo e l'Ermogene del Trapezunzio*, in *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, pp. 717-32.

TESI 2016 = R. TESI, *La lingua della grazia. Indagini sul «De vulgari eloquentia»*, Padova, Esedra.

TRISSINO 1981 = G. G. TRISSINO, *Rime 1529*, a cura di A. QUONDAM, Vicenza, Neri Pozza.

TRISSINO 1986 = G. G. TRISSINO, *Scritti linguistici*, a cura di A. CASTELVECCHI, Roma, Salerno.

VEGA 1991 = M. J. VEGA, *La poética hermogénica renacentista: Giovan Giorgio Trissino*, «Castilla», XVI, pp. 169-88.

GIAN GIORGIO TRISSINO, *LA POETICA* I-IV (1529), V-VI (1562).

WEINBERG 1961 = B. WEINBERG, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 2 vol.

Immagine accanto al titolo: Aristotele, particolare della *Scuola di Atene* di Raffaello, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Stanza della Segnatura (da Wikipedia)

Nicolò Magnani

CENSIMENTO
POETICA ARISTOTELICA: EDIZIONI E COMMENTI DEL XVI SECOLO

Gian Giorgio Trissino, «La Poetica» I-IV (1529), V-VI (1562)

Nel contesto del censimento delle edizioni e commenti cinquecenteschi della *Poetica* di Aristotele, si presenta la scheda relativa alla «*Poetica*» di Gian Giorgio Trissino.

Gian Giorgio Trissino's «La Poetica» I-IV (1529), V-VI (1562)

In the context of the census of sixteenth century Aristotele's *Poetica* editions and commentaries, we publish the record of Gian Giorgio Trissino's *Poetica*.

Articolo presentato a giugno 2021. Pubblicato *on line* a novembre 2021
© 2021 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 VII, 2021
DOI: 10.13129/ 2421-4191 / 2021.7.163-188

ANNUNCIO

PER IL CENSIMENTO DELLE TRAGEDIE.
L'ALLESTIMENTO DELLA BANCA DATI

Il progetto di censimento delle tragedie cinque-seicentesche nasce nel 2015, quando, nel primo numero della rivista «Studi giraldiani» vengono pubblicate le *Linee programmatiche*, con l'obiettivo di realizzare una banca dati continuamente aggiornata, progettata come strumento di lavoro per gli studiosi e gli storici della letteratura e del teatro¹.

Consapevoli che si tratta di un lavoro che richiederà parecchi anni prima di giungere a compimento, visto anche il numero elevato di tragedie (ad oggi centoundici), abbiamo impostato una banca dati che mette a disposizione *on line* le informazioni essenziali sulle tragedie cinque-seicentesche².

La piattaforma di cui abbiamo scelto di servirci è *Zotero*, uno strumento *open source* di gestione bibliografica. Per il nostro la-

¹ C. CASTORINA, *Linee programmatiche di un censimento delle tragedie cinque-seicentesche*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», I (2015), pp. 111-17; ulteriori considerazioni in S. VILLARI, *Esegesi aristotelica e drammaturgia. Postilla a due progetti di censimento*, ivi, II (2016), pp. 75-92.

² Il lavoro è stato condotto dalla sottoscritta (anche in virtù degli interessi sulla drammaturgia e su Girdali, maturati in vista del progetto di prossima pubblicazione della tragedia *Epitia* – cfr. *L'Epitia Girdali Cinzio. Edizione critica*, Tesi di laurea di C. Castorina, relatrice S. Villari, Messina 2012-2013 –) e da Martina Mazzone, che si è occupata della *Biblioteca dell'eloquenza italiana* di Giusto Fontanini, mettendo a fuoco la sezione dedicata alle tragedie (cfr. *La Biblioteca dell'eloquenza italiana. Il repertorio di tragedie di Fontanini e Zeno*, tesi di laurea, relatrice S. Villari, Messina 2017-2018).

CLAUDIA CASTORINA, *Per il censimento delle tragedie: l'allestimento della banca dati*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», VII (2021), pp. 189-192.

ANNUNCI

vorò è stato creato un *Group* dal titolo *Censimento tragedie*, che contiene schede sintetiche con i dati essenziali di tutte le centoundici tragedie, ordinate cronologicamente, in cui è possibile effettuare una ricerca per “Titolo”, “Autore” o “Anno di pubblicazione”. Per ciascuna tragedia nella sezione «Info» sono presenti i seguenti elementi: il titolo, l'autore, il luogo e la data di pubblicazione della *princeps*, il nome dell'editore, il riferimento all'URL (*permalink*) di SBN e l'elenco delle edizioni successive alla *princeps* (con data e nome dell'editore). Per i titoli delle tragedie, i nomi degli autori, i luoghi di edizione e i nomi degli editori, si è scelto di indicare la forma standardizzata proposta nelle schede di SBN ed EDIT16.

Nella sezione «Notes» (in corso di allestimento) sarà possibile trovare: l'indicazione dei repertori e delle altre essenziali fonti bibliografiche (questa voce contiene il *link* alla scheda di EDIT16 in cui si trovano le sigle dei repertori delle tragedie del Cinquecento, le fonti bibliografiche più immediate relative all'autore e all'opera, ed eventuali articoli o monografie di qualche rilievo che possano dare qualche supporto in una fase di ricerca iniziale: ad esempio, le voci del *Dizionario biografico degli Italiani*), le digitalizzazioni disponibili nelle biblioteche straniere (non presenti in SBN né in EDIT16), il rinvio alla banca dati VIAF (con i *link* per consultare tutte le forme concorrenti di ogni voce autorevole: titolo, autore ed editore).

Nella sezione «Attachments» è presente il rinvio alle più articolate Schede critico-filologiche via via pubblicate su «Studi giraldiani»³.

³ Si tratta di ampi profili costruiti secondo rigorosi parametri di ricerca (per i quali si rinvia alle linee programmatiche di cui sopra, nota 1). Ad oggi se ne contano nove: C. CASTORINA, *Giovangiorgio Trissino, «Saphonisa»*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», II (2016), pp. 121-52; M. BOSISIO, *Luigi Alamanni, «Tragedia di Antigone»*, ivi, III (2017), pp. 199-216; ID., *Lodovico Martelli, «Tullia»*, ivi, pp. 217-34; C. CASTORINA, *Giovan Battista Giraldis, Orbecche*, ivi, pp. 235-62; A. TRAMONTANA, *Giovan Battista*

Alcune delle funzioni disponibili in *Zotero* permettono di scegliere quali dati visualizzare nell'elenco, ordinare secondo una delle colonne, selezionare ed esportare i dati e/o utilizzarli come citazioni.

La realizzazione di una banca dati tramite *Zotero* ha consentito di ottenere questo risultato senza sostenere costi per il *software*, raggiungendo l'obiettivo di pubblicare e condividere in rete le informazioni essenziali delle tragedie cinquecentesche.

È bene precisare che il lavoro riguarda, allo stato attuale, le tragedie a stampa. Il censimento delle tragedie inedite sarà avviato, in un prossimo futuro, analizzando i repertori di manoscritti, a partire dall'*Iter Italicum* di Kristeller, nonché consultando saggi e volumi dedicati alla drammaturgia, come ad esempio Ferdinando Neri, *La tragedia italiana del Cinquecento* (Firenze 1904), che cita anche numerosi codici. In una seconda fase si procederà con approfondimenti sistematici condotti su tutti gli altri repertori, prevedendo una schedatura a parte, con specifici criteri descrittivi per i manoscritti. Al contempo, la ricerca sui repertori potrà essere anche finalizzata a reperire testimonianze di tragedie già note attraverso la tradizione a stampa; in questo caso le schede dovranno prevedere uno spazio ben preciso per questo tipo di informazioni sulla tradizione manoscritta, con eventuali rinvii incrociati.

È ovvio che l'allestimento di questa banca-dati richiederà, come già precisato, tempi lunghi, e che ci troviamo ancora alle fasi iniziali della realizzazione del progetto. Sarà opportuno, tra l'altro, prestare attenzione ai testi tragici che, composti nel secolo XV, possono aver avuto particolare risonanza e fortuna

Gelli, «*Ecuba*», ivi, IV (2018), pp. 309-23 e da ultimo, in questo stesso fascicolo VII (2021), S. CLERC, *Cesare de' Cesari*, «*Romilda*», pp. 109-18; EAD., *Cesare de' Cesari*, «*Scilla*», ivi, pp. 119-30; EAD., *Cesare de' Cesari*, «*Cleopatra*», ivi, pp. 131-41; F. BERTINI, *Antonio Benivieni il Giovane*, «*Massima*», ivi, pp. 143-62.

ANNUNCI

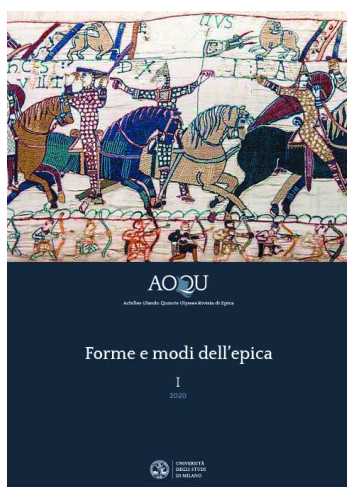
editoriale nei secoli successivi. Il censimento potrà accogliere, dunque, stampe cinquecentesche di tragedie umanistiche, valutando la possibilità di includere anche gli incunaboli, per ripercorrere la storia del teatro umanistico - rinascimentale, a partire dalle sue prime prove e fino agli sviluppi del XVII secolo. A questo scopo si utilizzeranno come principali strumenti di ricerca (oltre a EDIT16 per il XVI secolo), l'ISTC (*Incunabula Short Title Catalogue* - British Library), fino al 1500, e l'OPAC di SBN, fino al XVII secolo, ricorrendo in prima istanza alla parola chiave "Tragedia" per una iniziale ricognizione.

Si potrà accedere al *Censimento* tramite il link, reso disponibile anche nella *home page* della rivista «Studi giraldiani», alla voce "banca dati": <https://www.zotero.org/censimentotragedie>.

Claudia Castorina

RECENSIONE

UNA NUOVA RIVISTA SULL'EPICA



«AOQU. Achilles Orlando Quixote Ulysses» è una nuova rivista semestrale digitale:

<https://riviste.unimi.it/index.php/aoqu>

Come «Studi giraldiani», essa offre accesso libero e gratuito ai propri contenuti, in modo da promuoverne una diffusione globale al di fuori dei circuiti editoriali commerciali. Secondo le buone pratiche invalse a livello internazionale nei processi di pubblicazione dei risultati della ricerca,

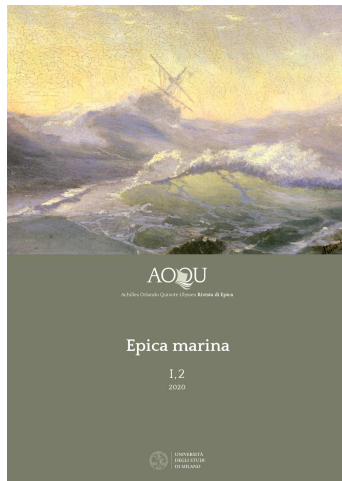
«AOQU» accetta contributi scientifici originali scritti in italiano, inglese, francese, spagnolo, e li sottopone al vaglio incrociato di due revisori anonimi.

Ogni numero di solito è a tema monografico. Contributi su argomenti non previsti dalle periodiche *Calls for Papers* possono tuttavia trovare adeguata collocazione in sezioni speciali dei numeri monografici o in alternativa in appositi numeri miscelanei.

Nuova è la rivista perché nuovo è il tema, suggerito dall'originale acronimo del titolo. «Ripercorrere le tappe del genere epico e più in generale le declinazioni del registro epico nel tempo e nello spazio può offrire un punto di osservazione privilegiato sulla storia dell'uomo e della nostra cultura: lo sco-

po con cui nasce «AOQU» è appunto comprendere se e come la narrazione epica si sia di volta in volta fatta risposta alle istanze ideologiche e culturali del suo tempo». Così si legge nella *Premessa* al primo numero, *on line* dal luglio del 2020, firmata dai direttori della rivista, Guglielmo Barucci, Sandra Carapezza, Michele Comelli e Cristina Zampese. I quattro italianisti dell'Università degli Studi di Milano animano dal 2018 il gruppo di ricerca «Ottava rima», dedicato al poema in ottave come ricettore di generi nel Rinascimento. Ora lo sguardo s'è allargato, in profondità e in ampiezza. Lo comprovano i primi due numeri, uno di carattere introduttivo, l'altro sull'epica marina.

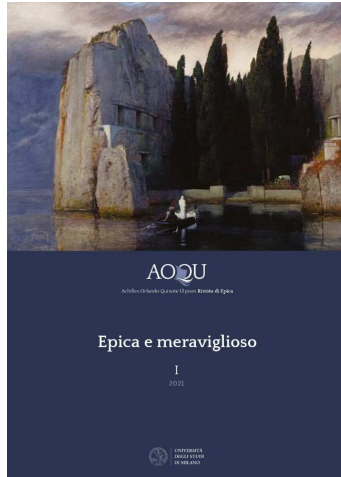
Ab Homero principium. Non meraviglia che i contributi introduttivi di entrambi i numeri trattino del primo «poeta epico senza volerlo», come lo definiva Leopardi. Meraviglia invece la varietà tematica e metodologica degli altri saggi, dalle ibridazioni letterarie in Italia fra Cinque e Seicento al videogioco *The Legend of Zelda*; dal teatro dei Pupi al registro epico nella poesia contemporanea. Persino un regesto così incompleto suggerisce che lo sguardo grandangolare garantito dall'epica ri-



modulata appunto come genere e come registro è particolarmente fruttuoso sul piano euristico.

L'ampiezza cronologica caratterizza anche il terzo fascicolo della rivista (I, 2021), dedicato al rapporto fra epica e meraviglioso. La barca di Arnold Böcklin, opportunamente riprodotta in copertina, porta il lettore non sull'Isola dei morti, ma in territori altrettanto sconosciuti. Il *topos* del pesce inghiottitore, la *chanson de geste* del conte Huon d'Auvergne, lo sperimentalismo di *Opus metricum* di Edoardo Sanguineti: sono

RECENSIONI

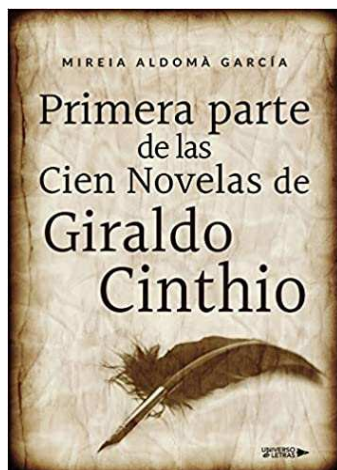


questi i temi dei saggi raccolti nella nuova sezione di *Variae*, deputata a presentare contributi eterogenei rimasti fuori dai numeri già usciti e corrispondenti ai fini statutarî della rivista. Di grande interesse la definizione di epica che Alessandro Cecchini articola nel suo saggio su Sanguineti: «la tendenza a inglobare all'interno di un discorso poetico, formalmente strutturato dalla funzione orale, recitativa e mnemonica, diversi generi letterari e diversi saperi, in una forma di ri-uso mista, ancora non separata, sia legislativa che religiosa che letteraria, col fine di descrivere e narrare, compiutamente e oggettivamente, il mondo esteriore e in particolare la fondazione di una civiltà, o gli eventi capitali per la definizione di una cultura». In quanto “modo” o “super-genere”, l'epica si conferma in grado di leggere la complessità del mondo. Da questo punto di vista, il luogo migliore per cercare le varie declinazioni dell'*epos* di Sanguineti parrebbe la sua *Wunderkammer*, il database digitale del Centro Studi Interuniversitario a lui intitolato.

Il prossimo fascicolo di «AOQU» pubblicherà gli atti di un seminario di studi dedicato alla morte dell'eroe, che si è tenuto *on line* il 5 ottobre del 2021.

Davide Colombo

RECENSIONE



Primera parte de las Cien Novelas de Giraldo Cinthio [traducción de la primera parte de *Gli Ecatommitti* de Giraldo Cinthio por Luis Gaitán de Vozmediano], ed. de M. ALDOMÀ GARCÍA, [Barcelona], Universo de Letras, 2019, 326 pp.

Luis Gaitán de Vozmediano traduce al español las treinta primeras novelas de los *Ecatommitti* de Giraldo Cinthio con el nombre de *Primera parte de las Cien Novelas de M. Ivan Baptista Giraldo Cinthio*, «donde se hallarán varios discursos de entretenimiento, doctrina moral y política y sentencias y avisos notables»; se imprimió en Toledo en 1590 por Pedro Rodríguez. La fecha de la edición es esencial porque pronto comenzará la época del esplendor de la novela – en sentido amplio – en España, y la traducción da visibilidad a esa compilación de novelas de Giraldo Cinthio, que proporciona material de inspiración a novelistas y dramaturgos. Lope de Vega lo muestra en varias comedias, la más destacada es *La famosa tragicomedia de Peribáñez*, en cuyo desenlace reelabora el final de la novela V de la *Década primera* traducida por Gaitán, también en la raíz de *El piadoso veneciano*.

Si lo menciono es para subrayar la importancia de la edición que Mireia Aldomà García pone en manos de los lectores, la primera después de la imprenta en 1590, y de la que

solo se conservan tres ejemplares en bibliotecas españolas y una en la BNF, como indica (p. 13). Es ella la mejor conocedora de la obra porque dedicó la investigación de su tesis doctoral a analizarla y situarla en su contexto histórico y literario: *La recepción de la novella en España: los Hecatommithi de Giraldi Cintio* (UAB, 1998). Su breve pero esencial introducción – precedida por las palabras preliminares de la profesora Cerrón Puga – ofrece los datos necesarios para ver las modificaciones del traductor y entender sus razones.

El marco de las novelas planteó un grave problema a Gaitán, porque no es la peste, sino el Saco de Roma lo que obliga a la huida de los cortesanos que dialogan y narran los relatos. Ese hecho histórico fue un episodio muy comprometido para Carlos V, tanto que llevó a Alfonso de Valdés a defenderlo frente al papa, Clemente VII, en su *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*, y su recuerdo no podía ser grato en el reinado de su hijo, Felipe II. Aldomà García subraya cómo el traductor mantiene «parte del marco porque no podía sustituir el terrible suceso elegido por el autor por un marco más festivo, como en *Le Cene* de Grazzini», pero calla los detalles horribles «porque sabe que la reducción del episodio del *Saco* es una de las claves para obtener el permiso de impresión» (p. 21); y la estudiosa aporta datos históricos sobre ese marco elegido por Giraldi Cinthio, escritor de pensamiento contrarreformista.

El traductor, en el prólogo al lector, indica cómo, para que los cuentos fueran «ejemplares y honestos», tuvo que «quitarles lo que notablemente era lascivo y deshonesto. Para lo cual hubo necesidad de quitar cláusulas enteras, y aun toda una novela, que es la segunda de la primera Década, en cuyo lugar puse la del Maestro que enseña a amar, tomada de las ciento que recopiló el Sansovino» (p. 61). Vemos, pues, que la traducción de Gaitán no se limita a cambiar de lengua el texto, sino que tiene intervenciones notables en la obra; por esta

razón es indispensable la sabia guía de Aldomà García, que nos va indicando todo ello en su análisis y en la propia edición del texto.

Primero analiza los poemas que figuran en la *Primera parte de las Cien Novelas*, señalando los cambios que tienen con respecto al original, y luego «los argumentos y materia para el público», de la obra de Giraldi y de la ofrecida por su traductor. Así le dedica un apartado a describir los ejemplos de la introducción y su estructura, porque esos diez textos «que giran en torno a la *cupiditas*, el amor lascivo [...], propio de las prostitutas o cortesanas» rompen con el modelo de Boccaccio, como indica Aldomà García (p. 39), «diez relatos que podrían ser una jornada más, la más filosófica de la antología por los comentarios sobre el amor que suscitan» (p. 20). Habla luego brevemente sobre las novelas de la *Primera Década*, seis de las cuales «abandonan la temática amorosa y las cuatro que mantienen el tema del amor lo hacen de modo secundario» (p. 43), y subraya después como las de la *Segunda*, «giran en torno al amor y las relaciones familiares». La editora clasifica sus asuntos y reproduce el argumento que figura al comienzo de las novelas y que es la mejor ilustración a su análisis.

En la conclusión Aldomà García subraya que en los *Ecatommiti* «la materia y los argumentos, ampliamente conocidos en su época, están al servicio del propósito moral y del ejercicio estilístico» y cómo en la traducción «los desvíos del texto original se producen únicamente para aumentar el tono moralizante» de la obra (p. 52). Los comentarios que hacen a lo narrado los caballeros en los *Ejemplos*, y luego en las dos *Décadas* también las damas, lo ilustra perfectamente; y la extensión y riqueza que tienen en el texto diferencian esta recopilación de novelas de las de sus modelos y le dan su singularidad.

RECENSIONI

A la cuidada edición del texto, puntuada y acentuada según las normas académicas, se le añaden unas breves notas que no entorpecen el texto, claro en sí, sino que sirven de muy útil guía de lectura al destacar aspectos esenciales de la trama vinculándolos a veces a una tradición literaria; solo en ocasiones precisan el significado de algún término cuando podría llevar a confusión y aportan las variantes más destacadas con respecto al original.

En suma, Mireia Aldomà García, partiendo de su hondo conocimiento de la traducción de Gaitán, la ofrece a todos los lectores aclarando solo lo necesario, como utilísima guía, y no pretende añadir a ella erudición que pueda estorbar el placer de leer estas novelas, que estuvieron al alcance de los escritores de la Edad de Oro y pudieron servir de inspiración a algunos de ellos.

Rosa Navarro Durán

Recensione presentata a dicembre 2020. Pubblicata *on line* a novembre 2021
© 2021 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 VII, 2021
DOI: 10.13129 / 2421-4191 / 2021.7.197-200

RECENSIONE



Poeti latini del Cinquecento di Giovanni Parenti. Introduzione ed edizione a cura di Massimo Danzi, Pisa Edizioni della Normale, 2020, 2 vol., XXV, 1357 pp.

È stata pubblicata, grazie alle cure di Massimo Danzi, la raccolta di *Poeti latini del Cinquecento* di Giovanni Parenti. Morto improvvisamente nel 2000, lo studioso aveva infatti lasciato inedito il suo lavoro pluridecennale, programmato per la casa editrice Ricciardi.

La vicenda è minuziosamente ricostruita da Danzi nell'introduzione ai due corposi volumi («Dal caos al cosmo. I *Poeti latini* di Giovanni Parenti»). Concepita sotto la direzione di Guglielmo Gorni, nel 1974, come parte di un'opera antologica dedicata ai *Poeti del Cinquecento* (a sua volta ideale prosecuzione dei ricciardiani *Poeti del Quattrocento*), la raccolta fu organizzata secondo un impianto storiografico di matrice dionisottiana, tenendo conto della lezione dei saggi che il critico torinese aveva raccolto in *Geografia e storia della letteratura italiana* (Torino, Einaudi, 1967). La produzione poetica doveva presentarsi come espressione delle variegate realtà politico-culturali della penisola italiana, recuperando autori e contesti non sempre adeguatamente studiati. La poesia in latino costituiva, peraltro, una parte cospicua, talora sommersa, della

produzione poetica del Rinascimento. Per la poesia in volgare, era nel frattempo attivo il progetto concretizzatosi con l'edizione di un primo tomo dei *Poeti del Cinquecento. Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di Guglielmo Gorni, Massimo Danzi e Silvia Longhi (Milano - Napoli, Ricciardi, 2001), nella cui *Introduzione* Guglielmo Gorni illustrava il prosieguo dell'opera:

Nei due tomi che seguiranno, la scelta dei testi (entro sezioni già definite) e il commento saranno cura di altri studiosi. Verranno stampate, con le debite messe a punto, le parti già realizzate di Giuliano Tanturli per il Casa, il Varchi e altri fiorentini, e di Giovanni Bardazzi per Vittoria Colonna e Antonio Minturno. Il terzo tomo, a norma del progetto originario, è riservato al lavoro del compianto Giovanni Parenti intorno ai poeti neolatini, commentati e tradotti a fronte degli originali: un recupero che è un'autentica novità storiografica. Per la prima volta si scommetteva seriamente, traendone le conseguenze, sul valore della poesia rinascimentale in latino, fortunatissima in Europa, ma non più letta da secoli. È l'ultimo capitolo veramente creativo di un bilinguismo istituzionale delle nostre lettere [...] (Gorni, *Poeti del Cinquecento*, I, pp. XXVII-VIII).

Tuttavia, come riferisce Massimo Danzi (*Poeti latini*, p. XVII), quel primo tomo fu anche l'ultimo della storica collana «Letteratura italiana. Storia e testi» della Ricciardi.

Oltre a Giovanni Parenti, sono precocemente scomparsi anche altri protagonisti di quell'impresa (Guglielmo Gorni nel 2010, Giuliano Tanturli nel 2016), sebbene la loro eredità culturale resti assai viva attraverso i loro studi.

In particolare il lavoro di Giovanni Parenti, affidato a un dattiloscritto non ancora perfezionato e limato, è stato recuperato da Massimo Danzi, il quale ha provveduto egregiamente alla revisione finale in vista della stampa, consentendo la divulgazione di un libro che, senza le sue cure, probabilmente non avrebbe mai visto la luce.

Significativo il canone di autori inclusi nella raccolta:

RECENSIONI

Guido Postumo Silvestri (Pesaro 1479 - Capranica 1521); Pierio Valeriano (Belluno 1477 - Padova 1558); Iacopo Sadoletto (Modena 1477 - Roma 1547); Francesco Maria Molza (Modena 1489 - ivi 1544); Giovanni Cotta (Vangadizza di Legnago 1480 - Viterbo 1510); Baldassarre Castiglione (Casatico, Mantova 1478 - Toledo 1529); Celio Calcagnini (Ferrara 1479 - ivi 1541); Lilio Gregorio Giraldi (Ferrara 1479 - ivi 1552); Pietro Bembo (Venezia 1470 - Roma 1547); Andrea Navagero (Venezia 1483 - Blois 1529); Giovanni Benedetto Lampridio (Cremona 1478 - Mantova 1540); Marcantonio Flaminio (Serravalle nel Trevigiano, odierna Vittorio Veneto 1498 - Roma 1550); Marco Girolamo Vida (Cremona 1485 - Alba 1566); Girolamo Fracastoro (Verona circa 1478 - Incaffi, Verona 1553); Niccolò d'Arco (Castello di Arco 1479 - Cavriana 1546); Giovanni Della Casa (Borgo San Lorenzo 1503 - Montepulciano 1556).

Si tratta di poeti che appartengono grosso modo alla stessa generazione e che operano, anche spaziando da luogo a luogo come era consueto all'epoca, in un'area geografica centro-settentrionale. L'antologia di Parenti riequilibra i rapporti tra le opere poetiche in volgare e quelle in latino di questi autori, soprattutto nei casi in cui le prime, più famose, hanno in certo modo oscurato la fortuna delle seconde. È il caso, ad esempio, di Castiglione, Bembo, Della Casa, per i quali vengono messe a fuoco le linee di sviluppo e continuità della loro produzione sia rispetto alla precedente poesia umanistica latina, sia alla successiva e più matura produzione in volgare.

Gli efficaci e densi profili che accompagnano i gruppi di liriche latine antologizzate per ciascun autore mirano sempre a delineare le imprescindibili premesse biografiche e storico-culturali utili a illustrare ragioni poetiche e snodi cruciali della produzione poetica e a svelare, anche attraverso le testimonianze offerte da codici e edizioni a stampa, i percorsi della fortuna di ciascun componimento, nonché gli intrecci con l'attività di altri autori precedenti o coevi.

Come osserva Massimo Danzi, la novità della raccolta di Parenti emerge soprattutto dal confronto con altre precedenti antologie di poesia latina, quelle allestite a cura di Pierre Laurens e Claudie Balavoine (*Musae reduces: anthologie de la poésie latine dans l'Europe de la Renaissance: textes choisis*, Leiden, Brill, 1975) e di Alessandro Perosa e John Sparrow (*Renaissance Latin Verse. An Anthology*, London, Duckworth, 1979). Diversa infatti la prospettiva di Parenti, non solo in quanto accoglie in modo esclusivo testi cinquecenteschi di autori italiani (rappresentati nelle altre antologie all'interno di un più ampio contesto temporale ed europeo), ma anche per l'approccio filologico ed esegetico ai testi e per la selezione dei brani meno diffusi e meno convenzionali per temi e registri.

Si evidenziano gli aspetti più raffinati e preziosi di questa poesia, con le varie declinazioni dei generi lirici, bucolici, elegiaci, epigrammatici, esaminate alla luce delle fonti classiche greco-latine; ma vengono anche privilegiati e valorizzati tratti peculiari di un classicismo che talora si combina con motivi parodici o ludici, come avviene nel caso del *Priapus* di Bembo, letto come parodia della tradizione del *De rustica* di Columella o degli elogi "paradossali" di Celio Calcagnini (il *Ludus Nympharum* e il *Risus encomion* tratti dal *Carminum liber*), inquadrabili in una linea che da Luciano, attraverso le riscritture di Leon Battista Alberti, giunge a Rabelais. E resta costante, anche quando si tratti di poesia d'occasione, la capacità di Parenti di cogliere tra le righe dei testi tutte le implicazioni culturali, storico-politiche o religiose.

Alle variazioni di registro dei testi selezionati si adegua peraltro anche la penna di Parenti, curatore / traduttore, per restituire a fronte, in lingua italiana, toni e significati di questa poesia, come opportunamente sottolineato dal nuovo curatore, Massimo Danzi. A quest'ultimo si deve tutto il lavoro di revisione della bozza dattiloscritta, al fine di uniformare i criteri redazionali in parte deducibili dagli interventi di cauto

ammodernamento grafico operati sui testi, e di provvedere a qualche minimo necessario ritocco testuale sulla scorta delle relative testimonianze accolte dal primo curatore. Prudente e opportuna appare la scelta di non intervenire a compensazione di quanto lasciato incompiuto da Parenti (in particolare le note di commento ai carmi antologizzati di Cotta e le introduzioni al terzo libro del *Syphilis* di Fracastoro e al carme XIX di Flaminio). Integrare queste sezioni avrebbe comportato l'inevitabile rischio di una difformità dei criteri di approccio ai testi, nonché suscitato dubbi sulla legittimità stessa di aggiunte e modifiche sostanziali in un impianto critico solido e con referenze bibliografiche ferme al 1999. E dunque quella che Danzi ci offre è anche una lezione metodologica, relativa alle possibilità e alle modalità di recupero di opere critiche contemporanee rimaste inedite per la scomparsa dei loro autori.

Un appunto doveroso, data la sede di questa recensione, è relativo a un'assenza nella antologia di Parenti: proprio Giovan Battista Giraldi Cinthio, non lontano per data di nascita (1504) e per ambiente culturale (Ferrara) da alcuni degli autori selezionati, e come loro dedito, all'inizio della sua attività, alla poesia latina, e peraltro allievo diretto di Celio Calcagnini e parente del più anziano erudito Lilio Gregorio Giraldi (autori, come si è visto, entrambi rappresentati nell'antologia). Tale assenza può sicuramente trovare una sua ragione nella scarsa considerazione della produzione latina del ferrarese, tuttora affidata a una raccolta di testi latini, in gran parte poetici e d'occasione, edita qualche anno dopo la morte di Alfonso I d'Este (1534): *De obitu divi Alfonsi Estensis principis invictissimi epicedion. Hercules Estensis dux salutatus. Silvarum liber unus. Elegiarum liber unus. Epigrammaton libri duo. Eiusdem super imitatione epistola. Coelii Calcagnini ad eundem super imitatione commentatio perquam elegans. Lillii Gregorii Gyraldi epistola bonae frugis refertissima, Ferrariae, ex Francisci Roscii Ferrariensis libraria officina, 1537* (riedita nel 1540 con il più agile titolo *Poematia*). Raccolte di cui

RECENSIONI

Parenti non tiene conto, quando cita, nel profilo relativo a Calcagnini, la lettera indirizzata da quest'ultimo a Giraldo Cinthio sul tema *de imitatione*, edita in un libello del 1535 (*De imitatione eruditorum quorundam libelli quam eruditissimi*, Strasbourg, Johann Albrecht, 1535, cc. a2r-b5v), prima di confluire nelle raccolte giraldiane sopra citate e negli *Opera aliquot* dello stesso Calcagnini (Basilea, Froben, 1544, pp. 269-76).

L'omissione, certamente naturale in un'operazione di selezione antologica, offre lo spunto per auspicare un approfondimento della ricerca sul versante della poesia latina cinquecentesca, spesso dispersa in misconosciute miscellanee e in tradizioni extravaganti. Ma a questo proposito l'antologia di Parenti getta senza dubbio le basi metodologiche per un futuro approccio, anche in funzione critico-editoriale, alle opere neolatine nella loro veste integrale e, a chi voglia cimentarsi con una raccolta eterogenea di poesie latine come quella giraldiana, fornisce di fatto gli strumenti indispensabili a definirne le fondamentali coordinate storico-culturali ed erudite.

Susanna Villari

Recensione presentata a ottobre 2021. Pubblicata *on line* a novembre 2021
© 2021 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 VII, 2021
DOI: 10.13129/ 2421-4191 / 2021.7.201-206.

