



Studi giraldiani

Letteratura e teatro



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



Annuale

Anno VIII

2022

Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne
(DICAM) Messina

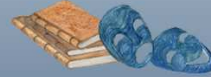


ISSN 2421-4191



Studi giraldiani

Letteratura e teatro



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

VIII

2022

Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne
(DICAM) Messina



ISSN 2421-4191

DIREZIONE: Irene Romera Pintor, Susanna Villari

Vicedirettrice: Alessandra Tramontana

COMITATO SCIENTIFICO: Riccardo Bruscoli (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), Dario Stazzone (Catania).

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:

Girolamo da Carpi, *Ritratto di gentildonna* [Renata di Francia?], ca. 1534, Francoforte, Städel Museum, Gemäldegalerie.

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

IRENE ROMERA PINTOR - SUSANNA VILLARI, <i>Premessa</i>	5
SUSANNA VILLARI, <i>Problemi filologici e critico-editoriali delle opere edite e inedite di Giraldo Cinthio</i>	9
CARLA MOLINARI, <i>Osservazioni sulla resa grafica di un testo volgare</i>	29
GIORGIO FORNI, <i>Primi accertamenti per l'edizione delle «Fiamme»</i>	37
SUSANNA VILLARI, <i>Una nota filologica sulla stampa Cagnacini del 1583. Per l'edizione del corpus tragico giraldiano</i>	63
VALENTINA SESTINI, <i>Per un censimento dell'edizione Cagnacini delle «Tragedie» giraldiane (Venezia 1583): gli esemplari conservati in Italia</i>	111
UT PICTURA POESIS Responsabilità scientifica: Gabriele Fattorini	
GABRIELE FATTORINI - PAOLO ERVAS, <i>Girolamo da Carpi: in margine a una monografia</i>	139

CENSIMENTI

TRAGEDIE CINQUE-SEICENTESCHE

Responsabilità scientifica: Valentina Gallo

Alessandro Guarini, Bradamante gelosa (Veronica Baldassa) 177

POETICA ARISTOTELICA:

EDIZIONI E COMMENTI DEL XVI SECOLO

Responsabilità scientifica: Alessandra Tramontana

*Bernardino Pino da Cagli, Breve considerazione intorno al
componimento de la comedia de' nostri tempi* (Alessandra
Tramontana) 205

ANNUNCI / RECENSIONI

DANESE CATANEO, *Amor di Marfisa*. Edizione del
testo e commento a cura di TANCREDI ARTICO,
Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2021 (Valeria
Di Iasio) 227

DANIELLE BOILLET, *Tancredi en scène. De la nouvelle
de Boccace aux tragédies italiennes des XV^e-XVII^e siècles*,
Genève, Libraire Droz, 2022 (Susanna Villari) 231

IRENE ROMERA PINTOR - SUSANNA VILLARI

PREMESSA

Il presente fascicolo di «Studi giraldiani» è in gran parte dedicato agli sviluppi del progetto connesso alle attività di questa rivista e alla collana «*Arbor inversa - Studi e testi giraldiani*» (Aracne), inaugurata qualche anno fa (2018)¹ con il sostegno scientifico di studiosi già validamente implicati in im-

¹ La collana (diretta da Irene Romera Pintor e Susanna Villari, con un comitato scientifico formato da Renzo Cremante, Giorgio Forni, Valentina Gallo, Carla Molinari, Alessandra Tramontana) è stata ideata in seguito alle due giornate di studio (Ferrara, Biblioteca comunale Ariosteana, 24 novembre 2016; Firenze, Dipartimento di Lettere e Filosofia, 6 febbraio 2017) dedicate alla presentazione del volume GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Canti dell'«Hervole» (Classe I 406 della BCAlFe)*, a cura di C. MOLINARI, Ferrara, Edisai, 2016. Promossa con il patrocinio del Comune di Ferrara, della Biblioteca comunale Ariosteana, dell'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara e del Dipartimento di Civiltà antiche e moderne dell'Università di Messina, la collana ha accolto finora, nella sezione «Studi», due volumi: *Da Ferrara a Firenze: incontri giraldiani. Per Carla Molinari*, a cura di I. ROMERA PINTOR e S. VILLARI, Roma, Aracne, 2018 (presentato all'Università di Valencia, nel corso di una tavola rotonda presieduta da Irene Romera Pintor, con la partecipazione di Marco Dorigatti, Giulio Ferroni, Carla Molinari, Alessandra Tramontana e Susanna Villari, in occasione del convegno internazionale *Una nueva mirada en Europa: el Renacimiento*, 15-17 novembre 2018); A. TRAMONTANA, *«Nessun animale può ridere tranne l'uomo». Per una teoria del comico nel Rinascimento*. Prefazione di S. VILLARI, Roma, Aracne, 2020 (presentato a Messina – Feltrinelli Point, 14 settembre 2021 – da Luca Danzi, con introduzione di Renzo Cremante e la partecipazione dell'autrice, di Irene Romera Pintor e Susanna Villari).

prese critico-editoriali relative alla produzione di Giovan Battista Giraldi Cinthio.

La collana, il cui titolo – *Arbor inversa* – si ispira all’emblema di Giraldi socio dell’Accademia pavese degli Affidati², è nata in primo luogo dall’esigenza di pubblicare le opere di Giraldi Cinthio (edite e inedite) in un *corpus* unitario e con uniformità di criteri.

Le decisive linee operative sono state definite a Ferrara, il 16 maggio 2019, presso la suggestiva sede del «Teatro Anatomico» della Biblioteca comunale Ariostea³, con una prima riunione “ufficiale” del comitato scientifico, in presenza di altri studiosi aderenti al progetto o disponibili a fornire le proprie competenze ed esperienze⁴. Ne è scaturito un dibattito utile anche ai fini di una riflessione a più ampio spettro sugli odierni orientamenti ecdotici e sulle questioni legate alle metodologie della filologia d’autore e della filologia dei testi a stampa⁵. Al-

² Cfr. LUCA CONTILE, *Ragionamento sopra la proprietà delle imprese con le particolari de gli Academici Affidati et con le interpretazioni et croniche*, Pavia, Bartoli, 1574, cc. 125v-26r. Sull’emblema cfr. anche S. VILLARI, *Le più antiche biografie giraldiane*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», I (2015), pp. 17-60 (in particolare pp. 56-59).

³ Cogliamo l’occasione, sia pure a distanza di tempo, per ringraziare pubblicamente il dott. Angelo Andreotti, direttore della Biblioteca comunale Ariostea, della cortese ospitalità.

⁴ Questo l’elenco completo dei partecipanti: Claudia Castorina, Davide Colombo, Renzo Cremante, Marco Dorigatti, Giorgio Forni, Valentina Gallo, Javier Gutiérrez Carou, Anderson Magalhães, Carla Molinari, Giacomo Pedini, Renato Ricco, Irene Romera Pintor, Alessandra Tramontana e Susanna Villari.

⁵ Tale dibattito si è rinnovato in occasione di un successivo incontro (Messina, Dipartimento di Civiltà antiche e moderne, 6 dicembre 2019), poi seguito dalle programmatiche e periodiche riunioni telematiche che accompagnano le tappe del lavoro ecdotico, attualmente in corso (e in qualche caso ad uno stadio avanzato di preparazione) per le seguenti opere: il carme *De usu partium corporis humani* (su cui si veda R. RICCO, *Per l’edizione critica del carme «De usu partium corporis humani» di Giovan Battista*

cuni di questi contributi, riadattati in una forma scritta⁶, si pubblicano nel presente fascicolo insieme agli esiti degli studi critici preliminari svolti sulle *Fiamme* e sulle *Tragedie*⁷.

Il consueto spazio è dedicato inoltre ai censimenti delle tragedie e delle poetiche di stampo aristotelico del Cinquecento (con i rispettivi contributi di Veronica Baldassa sulla *Bradamante gelosa* di Battista Guarini e di Alessandra Tramontana sulla *Breve considerazione intorno al componimento de la comedia de' nostri tempi* di Pino da Cagli⁸). Infine la rubrica sul tema dell'*Ut pictura poesis*, grazie all'impegno di due esperti storici dell'arte (Gabriele Fattorini e Paolo Ervas)⁹, apre strade nuove di ricerca muovendo dalla splendida monografia di Alessandra Pattanaro su Girolamo da Carpi, artista ferrarese legato a Giraldi¹⁰.

Si conferma il nostro impegno di assumere la rivista «Studi giraldiani» come un'officina di ricerca, all'interno della quale il confronto di idee (anche grazie alla confluenza di interessi multidisciplinari) costituisca il motore di sempre nuovi progetti.

Giraldi Cinzio, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», I, 2015, pp. 61-68), l'*Hervole* (a cura di Marco Dorigatti e Carla Molinari), la commedia *Eudemoni* (a cura di Alessandra Tramontana, su cui EAD., *Gli «Eudemoni» di Giraldi Cinthio: un esperimento fallito?*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», III, 2017, pp. 71-98), le *Fiamme* (a cura di Giorgio Forni, vd. *infra*, nota 7) e le nove tragedie (a cura di Claudia Castorina, Davide Colombo, Renzo Cremante, Valentina Gallo, Irene Romera Pintor e Susanna Villari).

⁶ S. VILLARI, *Problemi filologici e critico-editoriali delle opere edite e inedite di Giraldi Cinthio*, in questo fascicolo, pp. 9-27; C. MOLINARI, *Osservazioni sulla resa grafica di un testo volgare*, *ivi*, pp. 29-35.

⁷ G. FORNI, *Primi accertamenti per l'edizione delle «Fiamme»*, *ivi*, pp. 37-61; S. VILLARI, *Una nota filologica sulla stampa Cagnacini del 1583. Per l'edizione del corpus tragico giraldiano*, *ivi*, pp. 63-109 e V. SESTINI, *Per un censimento dell'edizione Cagnacini delle «Tragedie» giraldiane (Venezia 1583): gli esemplari conservati in Italia*, *ivi*, pp. 111-37.

⁸ *Ivi*, rispettivamente pp. 177-203 e 205-225.

⁹ G. FATTORINI - P. ERVAS, *Girolamo da Carpi: in margine a una monografia*, *ivi*, pp. 139-76.

¹⁰ A. PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, Roma, Officina libraria, 2021.

IRENE ROMERA PINTOR - SUSANNA VILLARI

Premessa presentata a gennaio 2022. Pubblicato *on line* a dicembre 2022
© 2022 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 VIII, 2022
DOI: 10.13129 / 2421-4191 / 2022.8.5-8

SUSANNA VILLARI

PROBLEMI FILOLOGICI E CRITICO-EDITORIALI
DELLE OPERE EDITE E INEDITE DI GIRALDI CINTHIO*

In più occasioni abbiamo fatto riferimento ai progressi compiuti dagli studi giraldiani in questi ultimi anni, pur delineando le strade che ancora attendono di essere percorse¹. La creazione di una collana («*Arbor inversa* - Studi e testi giraldiani») ² per accogliere le opere di Giraldo Cinthio (non solo quelle inedite, ma anche quelle pubblicate in passato che richiedano aggiornamenti filologici e critici) implica, da parte dei curatori coinvolti nel progetto, una condivisione di intenti e di criteri.

Affronterò in proposito due delicate questioni, la prima delle quali inerente ai procedimenti ecdotici applicabili alle

* Il presente contributo nasce dal dibattito promosso nel corso degli incontri del comitato scientifico della collana «*Arbor inversa* - Studi e testi giraldiani» (Aracne), tenutisi a maggio e dicembre 2019, a Ferrara e a Messina. Si veda I. ROMERA PINTOR - S. VILLARI, *Premessa*, in questo stesso fascicolo, pp. 5-8.

¹ Per una sintesi rinvio a C. MOLINARI - S. VILLARI, *Prospettive della ricerca giraldiana*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», I (2015), pp. 7-16, ricordando le due importanti edizioni prodotte dopo quella data: GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Canti dell'«Hercule» (Classe I 406 della BCAFe)*, a cura di C. MOLINARI, Ferrara, Edisai, 2016; ID., *Note critiche all'«Orlando Furioso» (Classe I 377 e Classe I 406 della BCAFe)*, a cura di M. DORIGATTI e C. MOLINARI, Ferrara, Edisai, 2018.

² Per le ragioni del titolo: ROMERA PINTOR - VILLARI, *Premessa*, p. 6 e nota 2.

opere tradite da stampe, la seconda riguardante le norme di trascrizione dei testi.

1. *Tradizioni a stampa: metodologie ecdotiche*

Molte opere giralddiane hanno esclusivamente una tradizione a stampa. È impensabile ormai, alla luce dei progressi negli studi filologici, non tener conto della “materialità” dei libri, dei modi della loro produzione, della possibilità che gli esemplari di un’edizione possano far registrare varianti di “stato”, in qualche caso potenzialmente riconducibili a correzioni d’autore effettuate in corso di tiratura. Ciò comporta l’imperativo teorico di collazionare gli esemplari superstiti, di definire la fisionomia *standard* del libro (in termini tecnici l’“esemplare ideale”), di mirare a una *constitutio textus* che rispecchi lo stato definitivo della tiratura, previa valutazione delle eventuali varianti adiafore nei loro “contesti bibliografici”. Si tratta delle procedure identificabili con l’etichetta di *Textual bibliography* o filologia dei testi a stampa³, fino agli anni Ottanta del Novecento ignorate in Italia, tanto che, fatta eccezione per gli *Ecatommiti*⁴, nessuna edizione moderna di ope-

³ Per una sintesi della storia e delle linee del metodo e per la fondamentale bibliografia cfr. *Filologia dei testi a stampa*, a cura di P. STOPPELLI, Cagliari, Cuec, 2008 (soprattutto l’Introduzione, pp. 9-36 e la postfazione, pp. 215-22); ID., *Filologia della letteratura italiana*, nuova edizione, Roma, Carocci, 2019, pp. 105-27; S. VILLARI, *Che cos’è la filologia dei testi a stampa*, Roma, Carocci, 2014. E inoltre si vedano almeno *Bibliografia testuale o bibliografia dei testi a stampa? Definizioni metodologiche e prospettive future*. Convegno di studi in onore di Conor Fahy (Udine, 24-26 febbraio 1997), a cura di N. HARRIS, Udine, Forum, 1999; A. STUSSI, *Bibliografia testuale con Conor Fahy*, «Belfagor», LV, 3 (2000), pp. 313-21; A. CADIOLI - D. MANTOVANI - F. SAVIOTTI, *Il punto sulla materialità nella filologia*, «Moderna» X, 2 (2008), pp. 144-56, in particolare 151-56.

⁴ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Ecatommiti*, a cura di S. VILLARI, Roma, Salerno Editrice, 2012.

re giraldiane a stampa risulta condotta con il supporto di tali metodologie.

In effetti l'applicazione limitata di questi metodi si deve, oltre che a circostanze storiche⁵, a motivazioni pragmatiche. L'esperienza suggerisce, infatti, i tempi lunghissimi di tali procedure (talora difficilmente gestibili da parte di un solo studioso nel corso di una vita) e il rischio concreto di dilazionare all'infinito la divulgazione di un'opera, con ripercussioni sullo stesso progresso degli studi. La questione deve essere tuttavia osservata da un'altra visuale, non tanto al fine di conciliare esigenze e tensioni di natura diversa, scientifiche e pratiche, quanto per sgombrare il campo da un'interpretazione angusta della filologia come disciplina tecnica e propedeutica alla critica letteraria. Il problema non è infatti quello di incoraggiare (o scoraggiare) modalità di indagine (nel caso specifico la collazione tra gli esemplari di un'edizione) dispendiose in termini di tempo e di energie, ma di valutarne la necessità e l'efficacia nel contesto dello studio di un'opera, senza separare artificialmente attività filologica e attività critica, che, come hanno insegnato i grandi maestri del Novecento, vanno svolte in stretto connubio. La questione investe la stessa epistemologia delle discipline filologiche, la cui iperspecializzazione degli ultimi decenni (promossa dall'informatica e da tecniche sempre più sofisticate) ha acuito la percezione del divario con la critica letteraria, piuttosto che favorire l'equilibrio e l'osmosi delle

⁵ Mi riferisco appunto al fatto che il metodo, già praticato in area anglosassone fin dagli esordi del XX secolo, cominciò a diffondersi in Italia solo nella seconda metà del Novecento, dopo l'uscita di un fondamentale saggio di C. FAHY, *Introduzione alla bibliografia testuale*, «La Bibliofilia», LXXXII, 2 (1980), pp. 151-81, e di due importanti raccolte di contributi critici sul tema: *Filologia dei testi a stampa*, a cura di P. STOPPELLI, Bologna, Il Mulino, 1987 (la seconda edizione aggiornata, del 2008, è stata ricordata *supra*, nota 3); C. FAHY, *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1988.

pratiche ecdotiche, esegetiche e interpretative⁶. I criteri della *textual bibliography* non pertengono a una sfera eccentrica e marginale dell'attività filologica, ma si adottano per le opere che hanno una divulgazione editoriale, così come le metodologie "tradizionali" (di stampo neolachmanniano) si applicano di norma alle tradizioni manoscritte. La collazione tra esemplari di una stessa edizione non va concepita pertanto come operazione preliminare e meccanica, e in quanto tale potenzialmente sterile, ma come indagine finalizzata a chiarire dinamiche compositive ed editoriali, per rispondere agli interrogativi posti dal testo, nonché per scoprirne nuovi e insospettati⁷. Fino al secolo scorso le collazioni integrali e sistematiche erano riservate alle tradizioni manoscritte (ferma restando la scappatoia dei *loci critici* per tradizioni "affollate"), mentre per le tradizioni a stampa si riteneva sufficiente collazionare esemplari, presi a caso, di ciascuna edizione, per elaborare, su tali basi, un'ipotesi testuale. La consapevolezza delle complesse dinamiche relative alla produzione di un libro a stampa

⁶ Cito le parole di Lino Leonardi: «Quel contatto, quell'osmosi è infatti ciò che sembra mancare alla filologia di questo inizio di millennio» (L. LEONARDI, *Storia del testo, prassi ecdotica e ruolo della filologia*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo, in vista del Settecentenario della morte di Dante*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 23-26 ottobre 2017, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2019, pp. 73-92: 77).

⁷ Sul tema cfr. almeno G. T. TANSSELLE, *Textual Study and Literary Judgment*, «Publications of the Bibliographical Society of America», LXV, 2 (1971), pp. 109-22; J. J. MC GANN, *Textual criticism and Literary Interpretation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1985; ID., *The Monks and Giants: Textual and Bibliographical Studies and the Interpretation of Literary Works*, in ID., *The Beauty of Inflections: Literary Investigations in Historical Method and Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1985, pp. 69-89 (quest'ultimo, cui si rimanda per ulteriore bibliografia, è di recente riproposto in edizione italiana: ID., *I monaci e i giganti. Gli studi filologici e bibliografici e l'interpretazione della letteratura*, in *Gli orizzonti dell'ecdotica. Autori, testi, lettori*, a cura di F. RICO, Roma, Carocci, 2022, pp. 147-69).

non rende più possibile un atteggiamento di questo tipo (che scaturiva dall'errato presupposto che gli esemplari di una stessa edizione dovessero essere di norma identici). A differenza di quanto avviene per le tradizioni manoscritte, è vero però che, proprio in virtù della serialità del processo tipografico, sia frequente la circostanza di scarti inesistenti o minimi e irrilevanti ai fini ecdotici. L'esito di una collazione non è mai, tuttavia, in nessun caso inutile, e la scarsità o l'assenza di varianti prodotte in corso di tiratura può suggerire ad esempio l'atteggiamento passivo di uno stampatore, una scarsa attenzione per gli errori di stampa, la fretta nella composizione tipografica, il prevalere di interessi commerciali, l'estraneità dell'autore alla realizzazione di un'edizione (estraneità ovvia, peraltro, nel caso di edizioni postume). Un discrimine fondamentale, per definire le modalità di approccio a un'edizione a stampa, è offerto proprio dall'accertamento della presenza dell'autore in tipografia, da cui dipende infatti l'eventualità (tutta da valutare e dimostrare) che le varianti di "stato" rispecchino una volontà autoriale⁸. E tuttavia, per quanto altrettanto difficile da accertare, anche in assenza dell'autore, l'ingresso in tipografia di materiali originali con stratificazioni redazionali può innescare fenomeni variantistici di non minore rilievo.

⁸ In caso di varianti adiafore tra gli esemplari (quando, in sede ecdotica, è necessario scegliere la lezione da "mettere a testo") la *textual bibliography* ha il vantaggio di offrire strumenti oggettivi nella determinazione delle lezioni che appartengono alla fase seriore di una tiratura tipografica. Risultando insufficienti i criteri selettivi tradizionali (es. *usus scribendi* e *lectio difficilior*, validi per la scelta di varianti tra copie manoscritte), la direzione correttoria (lezione di scarto > variante) è ricavabile dall'osservazione, in corrispondenza di una medesima forma tipografica (il cosiddetto "contesto bibliografico"), della eventuale presenza di errori o anomalie (ad esempio alterazioni dello "specchio" di scrittura, come dilatazione degli spazi tra le parole, difetti dei piombi, ecc.) tali da spiegare la successione degli interventi del compositore sulla matrice di stampa.

Se l'importanza teorica della collazione degli esemplari non è in discussione, perplessità gravano, in una sorta di circolo vizioso, su una prassi che rischia di paralizzare la ricerca o di inibirne gli esiti: in caso di edizioni plurime e di un numero elevato di esemplari superstiti, qualunque studioso potrebbe decidere di rinunciare a un'impresa di lunga durata, e pochi sarebbero disponibili a prendersi carico di un'edizione scientifica con tali premesse. Si potrà tuttavia osservare che, come qualsiasi impresa scientifica, il lavoro critico-editoriale può articolarsi secondo un principio di gradualità di obiettivi e risultati: l'indagine va definita dunque in base alla peculiarità delle situazioni (ad esempio la presenza dell'autore in tipografia e le criticità emergenti dalla *facies* testuale di uno o più testimoni), muovendo dalle quali i confini operativi possano essere definiti anche senza precludere più immediate prospettive editoriali. Del resto non è casuale che la filologia dei testi a stampa abbia prodotto i suoi risultati più efficaci quando applicata a capolavori della nostra letteratura (ad esempio l'*Orlando furioso* e i *Promessi sposi*) già sottoposti a un consistente impegno filologico e critico-editoriale⁹. Scavi testuali operati in terreni già

⁹ Gli studi di Conhor Fahy (*L'«Orlando Furioso» del 1532, Profilo di un'edizione*, Milano, Vita e Pensiero, 1989) hanno contribuito a chiarire le dinamiche della tiratura e della distribuzione delle varianti di "stato" nei vari esemplari dell'edizione del 1532 soltanto dopo le magistrali edizioni (condotte con metodologie tradizionali) del *Furioso* del 1532: LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di S. DEBENEDETTI, Bari, Laterza 1928; ID., *Orlando Furioso*, a cura di S. DEBENEDETTI e C. SEGRE (Bologna, Commissione dei testi di lingua, 1960). Ciò ha sollecitato indagini sempre più minuziose sull'edizione del poema ariostesco, sulla scorta delle nuove metodologie (si vedano gli esempi proposti da N. HARRIS, *Filologia dei testi a stampa*, in *Fondamenti di critica testuale*, a cura di A. STUSSI, Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 301-34: 312-15). Per la Quarantana dei *Promessi sposi* è il curatore della più recente edizione critica a sciogliere alcuni nodi testuali lasciati insoluti da studiosi ed editori precedenti: A. MANZONI, *I Promessi sposi. Storia della colonna infame. Edizione integrale nel formato e nell'impaginazione*

in parte dissodati determinano infatti l'affinamento delle conoscenze critiche e delle soluzioni ecdotiche, in un progressivo avanzamento della ricerca. Partendo da terreni impervi, è invece normale che si prospettino obiettivi minimi. La *recensio* degli esemplari superstiti di un'edizione antica (oggi, peraltro, facilitata dai cataloghi *online*)¹⁰ può offrire nella maggioranza dei casi informazioni sufficienti per allestire un'edizione di tutto rispetto, purché sia adeguatamente tracciato il perimetro dell'indagine filologica: l'elenco degli esemplari effettivamente visionati o collazionati, la puntuale descrizione secondo i canoni bibliografici correnti dell'esemplare assunto come riferimento principale per l'edizione, gli eventuali aspetti problematici desunti dall'esame della tradizione. Il rilievo critico di difficoltà testuali o strutturali (indipendentemente dalla possibilità di una loro immediata soluzione) costituisce una buona premessa per un corretto approccio al testo, e gli esiti critico-editoriali dovranno essere tali, appunto, da non occultare, anzi da far emergere tutte le criticità, gettando le basi per

originale. Commento e apparati all'edizione definitiva del 1840-1842, a cura di L. BADINI CONFALONIERI, Roma, Salerno Editrice, 2006. All'esigenza di proseguire il lavoro sulla Quarantana con più ampie collazioni e con la piena adozione dei criteri della *textual bibliography* allude G. RABONI, *Come lavorava Manzoni*, Roma, Carocci, 2017, 124-27: 125. Ma conta il fatto che l'*Orlando furioso* e i *Promessi sposi* nel frattempo sono stati letti e studiati e non rimasti in un cassetto in attesa di una illusoria edizione "perfetta".

¹⁰ Per le necessarie sinergie della filologia e della critica letteraria con il settore della bibliografia cfr. N. HARRIS, *La sopravvivenza del libro, ossia appunti per una lista della lavandaia*, «Ecdotica», IV (2007), pp. 24-65 (riedito in *Gli orizzonti dell'ecdotica*, pp. 67-118); S. VILLARI, *Tra bibliografia e critica del testo: un esempio dell'editoria cinquecentesca*, «Ecdotica», V (2008), pp. 126-46 (riedito, con un *addendum*, in *Gli orizzonti dell'ecdotica*, pp. 119-46); EAD., *Critica letteraria, filologia, bibliografia nell'età contemporanea*, in *Quattro conversazioni di filologia*, a cura di A. CADIOLI e G. FRASSO, Roma, Bulzoni, 2016, pp. 23-40.

un'adeguata interpretazione di un testo¹¹ e aprendo la strada per gli studi futuri.

Un ostacolo a una piena efficacia delle metodologie della *filologia dei testi a stampa* è peraltro insito nelle stesse tradizioni a stampa, data la condizione frequente dell'esiguità di esemplari sopravvissuti in rapporto alla tiratura originaria¹². Ed è anche questa considerazione oggettiva a indurre a non sopravvalutare l'impatto del rilevamento di un certo numero di varianti di "stato" nella definizione del testo critico. È importante, infatti, tener viva la consapevolezza che le testimonianze offerte dagli esemplari superstiti non esauriscono necessariamente l'insieme di fenomeni e accidenti verificatisi in tipografia, di cui avrebbero potuto essere testimoni gli esemplari perduti o sfuggiti all'attenzione degli studiosi. Il terreno risulta dunque insidioso e la pretesa ricostruzione del testo secondo la volontà dell'autore è inficiata da una serie di elementi incerti, imputabili anche alle interferenze degli operatori della tipografia e del revisore editoriale. Neppure la filologia di tradizione, d'altra parte, garantisce la "perfetta" ricostruzione della *facies*

¹¹ Il termine "interpretazione" riassume in sé, peraltro, le varie possibilità di approccio ai testi. Il nostro intento è quello di privilegiare la contestualizzazione storico-culturale delle opere oggetto di studio, ricostruendone la veste più genuina e le loro fonti, pur senza trascurare il versante della ricezione dei testi e la loro storia editoriale e critica delle epoche successive. Per ulteriori aspetti e istanze dell'esperienza critica e filologica, tra interpretazione, esegesi ed ermeneutica, rinvio al dibattito conclusivo del Convegno sulla critica del testo già ricordato (*supra*, nota 6) e in particolare alla *Tavola rotonda sul tema Critica del testo ed ermeneutica*, in *La critica del testo*, pp. 721-69 (Enrico Malato, Corrado Calenda, Ivano Dionigi, Giulio Ferroni, Claudio Giunta, Matteo Palumbo, Giovanni Polara).

¹² Di rado sopravvive il 3% degli esemplari di una tiratura, soglia ritenuta sufficiente per ricostruire lo stato di un'edizione: cfr. D. SHAW, *A Sampling Theory for Bibliographical Research*, «The Library», s. 5, XXVII (1972), pp. 310-19, citato da STOPPELLI, *Filologia dei testi a stampa*, ed. 2008, p. 16, nota 11.

originaria di un'opera, e l'edizione critica, in tutti casi, in quanto ipotesi di lavoro, non può mai considerarsi un approdo definitivo e insuperabile.

Il problema riguarda, del resto, non soltanto la valutazione, caso per caso, dell'approccio metodologico più produttivo e funzionale a un testo, ma anche le modalità di presentazione, nell'ambito dell'edizione critica, delle informazioni acquisite; esse, distribuite tra sezioni introduttive, note ai testi, note esegetiche, apparati critici, devono mostrare le loro intime connessioni e non apparire mere sequenze inerti di dati, difficilmente fruibili e perciò poco interessanti per qualsiasi lettore. In assenza di un discrimine e di una adeguata illustrazione critica, l'elenco dei fenomeni della tradizione (scarti di vario genere, errori, varianti) rischia di apparire un'inutile zavorra nell'edizione critica. L'eshaustività nella raccolta di dati che il lavoro filologico impone (anche per fornire elementi concreti ad altri studiosi che proseguiranno nella ricerca) deve combinarsi non solo con l'esigenza di selezione e classificazione dei dati stessi, ma anche con la possibilità di definire una gradualità nell'organizzazione del percorso di ricerca, distinguendo soprattutto quanto costituisce fondamentale premessa per l'edizione critica da ciò che non lo è¹³. Nel campo delle tradizioni a stampa è legittimo che il confronto tra gli esemplari esistenti di un'edizione possa avvenire per campioni, salvo de-

¹³ Riflessioni e avvertimenti importanti sono contenuti in un saggio del 2011 (C. GIUNTA, *La filologia d'autore non andrebbe incoraggiata*, ora edito in *Gli orizzonti dell'ecdotica*, pp. 205-20), il cui titolo provocatorio vale a mettere in guardia da atteggiamenti che non hanno niente a che vedere con quel concetto ampio di filologia come interpretazione critica dei testi. Per quanto riferite in gran parte a una filologia d'autore applicata a opere contemporanee (e alla facile tendenza a inglobare in appendici e apparati ipertrofici, senza filtri qualitativi e interpretativi, informazioni di varia natura, provenienti dai ricchi patrimoni di carte originali), le osservazioni dello studioso sono adattabili anche alle pratiche della filologia dei testi a stampa, per non incoraggiare pratiche fini a se stesse.

mandare collazioni più complete a momenti successivi o riservarle a un versante di interesse più strettamente bibliografico.

Quanto al piano editoriale delle opere giraldiane, l'obiettivo è quello di trovare dunque una misura condivisa nell'impiego delle metodologie filologiche, mettendo a fuoco volta per volta ragioni e limiti di procedure che non devono sfociare nel "filologismo". Un caso paradigmatico, per il quale l'attenzione alla "materialità" dei testimoni a stampa ha avuto precise ricadute sulla ricostruzione critica della volontà dell'autore, è quello degli *Ecatommiti*, i cui problemi strutturali e testuali, emersi in una fase di ricognizione critica e di *recensio*, e legati soprattutto alla complessa situazione attestata dall'*editio princeps* (Mondovì 1565), hanno sollecitato indagini sempre più minuziose e imprescindibili ai fini interpretativi¹⁴. Sorvegliata dall'autore, ma non esente da numerosi refusi tipografici, la *princeps* è risultata infatti il prodotto di un intricato processo editoriale, complice l'autore, impegnato fino alle fasi conclusive della stampa nell'aggiunta (o rielaborazione) di paratesti e nella correzione del testo. Gli esemplari della *princeps* si presentano diversi gli uni dagli altri non solo per varianti testuali, ma anche per anomalie strutturali determinate (nella fase della rilegatura dei volumi) da cadute dei fascicoli aggiunti *in extremis* o dall'errato assemblaggio di essi. Una situazione, dunque, tale da condizionare l'interpretazione dell'opera, la cui struttura doveva essere chiarita anche in rapporto alle *facies* delle successive edizioni¹⁵. La collazione tra i non pochi esemplari della

¹⁴ In proposito cfr. VILLARI, *Tra bibliografia e critica del testo*, pp. 128-39.

¹⁵ L'analisi degli aspetti "materiali" degli esemplari dell'*editio princeps* ha contribuito a chiarire le scelte dell'autore e a superare pregiudizi e fraintendimenti critici determinati o avallati dalla tradizione a stampa successiva e persistenti fino alla seconda metà del Novecento. Riassumo brevemente i dati (su cui VILLARI, *Introduzione e Nota al testo*, in GIRALDI CINZIO, *Ecatommiti*, pp. IX-LXXXVI e 1999-2080): la seconda edizione (Venezia 1566), prodotta verosimilmente all'insaputa dell'autore, correg-

princeps (condotta in gran parte per *loci critici*, data l'estensione del testo) non ha rappresentato una mera procedura preventiva, ma si è imposta, ad una fase avanzata di indagine, proprio come pratica imprescindibile (non trascurabile, né rinviabile) in risposta ai problemi sollecitati dalla tradizione dell'opera e dal coinvolgimento dell'autore nell'allestimento della stampa.

Per alcune opere giraldiane (ad esempio, l'*Hercole* o le *Fiamme*) le metodologie specifiche della filologia dei testi a stampa si intersecano con quelle della filologia d'autore, anche per la sopravvivenza di esemplari postillati o di altri materiali autografi che consentono di ricostruire il processo redazionale o offrono spie inequivocabili di particolari indirizzi correttori¹⁶. Problemi specifici investono il progetto di edizione delle nove

ge i refusi della *princeps*, ma introduce errori e arbitri; le cinque edizioni postume realizzate a Venezia tra il 1574 e il 1593 assumono a modello la stampa del 1566 (accogliendo qualche elemento paratestuale della *princeps*), ma attestano progressivi tagli censori, omissioni, errori; l'edizione del 1608 ripristina testo e struttura dell'edizione del 1566, diventando modello per le edizioni ottocentesche (Firenze 1833/34 e Torino 1854); in queste ultime sono assenti tutti i paratesti e anche una corposa parte dell'opera (i *Dialoghi della vita civile*), intesa come spuria.

¹⁶ L'edizione critica dell'*Hercole*, in corso di allestimento a cura di Marco Dorigatti e Carla Molinari (fondata sulla stampa parziale, in ventisei canti: Modena, Gadaldini, 1557), non può prescindere dalla considerazione delle stesure autografe di alcuni canti (cfr. GIRALDI CINTHIO, *Canti dell'«Hercole»*) e neppure dalle postille autografe attestate da qualche esemplare della stampa modenese (cfr. M. COMELLI, *Alcuni esemplari postillati dell'«Ercole» di G. B. Giraldi Cinthio*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», III, 2017, pp. 99-124). Per le *Fiamme*, la cui edizione è in preparazione, a cura di Giorgio Forni, si veda ora G. FORNI, *Primi accertamenti per l'edizione delle «Fiamme»*, in questo stesso fascicolo, pp. 37-61. Fondamentale resta il caso dell'esemplare ferrarese dell'edizione giolittina (Venezia 1554) dei *Discorsi* (Classe I 90), costellato di correzioni e integrazioni autografe: cfr. GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre. Rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. VILLARI, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2012.

tragedie giraldiane in un unico *corpus*, che risponde all'esigenza di una valutazione complessiva della drammaturgia giraldiana, pur tenendo conto della diversa tradizione dell'*Orbecche*, più volte edita (anche vivente l'autore), rispetto a quella delle altre otto tragedie, pubblicate postume per la prima volta a cura del figlio dell'autore, Celso Giraldi (Venezia, Cagnacini, 1583)¹⁷.

Le scelte di metodo vanno commisurate dunque con i problemi posti da ciascuna opera e sullo stato della sua tradizione e, al di là dei comuni obiettivi critico-editoriali e dell'adeguamento all'impostazione peculiare della collana destinata ad ospitare le opere giraldiane, sarebbe incongruo immaginare linee di ricerca universalmente valide.

2. I criteri di trascrizione

Nell'ambito dei progetti editoriali giraldiani la soluzione di conservazione delle grafie originarie, anche quando prive di rilevanza fonetica, è apparsa la più idonea, in quanto fondata sul rispetto delle dichiarazioni teoriche giraldiane e avallata dall'esperienza delle edizioni più recenti, a cura di Carla Molinari e Marco Dorigatti¹⁸.

¹⁷ Per una specifica disamina si veda S. VILLARI, *Una nota filologica sulla stampa Cagnacini del 1583. Per l'edizione del corpus tragico giraldiano*, in questo stesso fascicolo, pp. 63-109; V. SESTINI, *Per un censimento dell'edizione Cagnacini delle «Tragedie» giraldiane (Venezia 1583): gli esemplari conservati in Italia*, ivi, pp. 111-37.

¹⁸ Citate *supra*, nota 1. Sugli aspetti teorici della questione, rinvio a *La resa grafica dei testi volgari*. Atti del *Seminario di Filologia* per cura di Giuliano Tanturli (Università degli Studi di Firenze, sala Medioevo e Rinascimento 4, 11, 18 aprile), «Per leggere. I generi della lettura», XVII, 32-33 (2017), pp. 145-225 (premessa di Isabella Becherucci, contributi di Giuliano Tanturli, Aldo Menichetti, Paola Manni, Pär Larson, Sara Natale, Francesco Bausi e Alessio Decaria, Lino Leonardi). Cfr. anche C. MOLINARI, *Osservazioni sulla resa grafica di un testo volgare*, in questo stesso fascicolo, pp. 29-35.

Si tratta di una scelta non comune e non scontata, dato che la consuetudine prevalente nella prassi editoriale di testi cinquecenteschi è quella dell'ammodernamento grafico (nei casi di mancata coincidenza di aspetti grafici e fonetici dell'italiano). Tale consuetudine, che ha improntato la curatela di altri testi giralddiani tra la fine del Novecento e il nuovo millennio (ad es. gli *Ecatommiti*, il carteggio, le tragedie), scaturisce dalla rivendicazione della fruibilità moderna dei testi. E nel contempo essa suscita un certo imbarazzo, se si pensa alla manifesta contrarietà di Giralddi alle proposte di quegli autori (tra i quali Claudio Tolomei) che denunciavano l'inutilità dell'uso di alcune lettere dell'alfabeto in alcuni contesti grafico-fonetici (soprattutto l'*h*, quando priva di funzioni distintive). Peraltro è famosa e largamente citata la riflessione attribuita da Giralddi ad Ariosto circa l'inopportunità di scrivere *huomo*, *honore*, *Hercole* senza l'*h* etimologica¹⁹. Le grafie latineggianti, che per noi moderni possono costituire un vezzo insignificante, per molti autori cinquecenteschi rappresentano (come Giralddi fa intendere) il preciso segnale dell'eredità della lingua latina e dunque della stessa dignità linguistica del volgare. In questa prospettiva, sembra inopportuno violare la volontà dell'autore proprio in relazione a questo aspetto, ritenuto all'epoca tanto importante da avere uno spazio significativo nel dibattito linguistico²⁰. Eppure la pratica dell'"ammodernamento" grafico nelle

¹⁹ GIRALDDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre*, pp. 135-36. Uno stralcio fu riportato da B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1961 (vd. ed. Firenze, Sansoni, 1983, p. 382). Sul tema cfr. anche C. VELA, *La differenza sta nell' "h"*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di S. ALBONICO, A. COMBONI, G. PANIZZA e C. VELA, Milano, Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori, 1996, pp. 269-81.

²⁰ Su ciò ironizzava Ludovico Dolce, rivendicando con convinzione l'uso dell'*h* con mera funzione etimologica: «Hora ragioneremo della *h*, di cui sono hoggidí alcuni in maggior contesa, che se essi combattessero di un regno o pur, come Cesare, dell'imperio del mondo. V'è una parte che

edizioni dei testi antichi è oggi tanto diffusa da far percepire l'applicazione di un criterio grafico conservativo come "filologismo caricaturale", effetto di una visione pedante e angusta della filologia. In proposito Contini, discutendo sullo iato tra le norme grafiche antiche e attuali (peraltro ricordando proprio l'esempio dell'*h* voluta da Ariosto), distingueva i possibili obiettivi, divulgativi o specialistici, dell'edizione. Solo nel primo caso egli considerava legittima la «commutazione del sistema», non senza segnalarne difficoltà e contraddizioni²¹.

non vuole che ella si adopri, se non nel cominciamento di quelle voci, che noi habbiamo da i Latini, e che i Latini presero da i Greci: come *buomo*, *honore*, *humile*, *ho* verbo, *habito* verbo e nome, *Hercole* e simili. Altri l'hanno, come inutile, sbandita dall'alfabeto. E scrivono *uomo*, *onore*, *omai*, *ora*, e gli altri senza. Ma noi, che fuor de' termini della ragione e dell'uso non ci facciamo lecito uscire, la stimiamo del tutto necessaria non solo nel cominciamento, ma nel mezo e nel fine delle parole che la portano [...]. Egli è vero che queste sillabe *ca*, *co*, *cu* non la vogliono, perciòché da se stesse operano, quanto la *h*; e scrivesi *arca*, *parca*, *arco*, *parco*, *bianco*, *anco*, *curioso*, *cura*: ma allo 'ncontro non può senza lei *ce*, *ci*, perciòché, così proferendosi, havrebbero il medesimo sono e la stessa languidezza che ha *dolce* o *pozzi*. Il perché è necessario che ella vi entri; e scriveremo *arche*, *parche*, *archi*, *parchi*, *bianche*, e *bianchi*. Il somigliante avviene di *ga*, *go*, *gu*, che niuna di sí fatte sillabe ve la ammette; ma per lo contrario ponsi in quest'altre *ge*, *gi*: *piaga*, *piaghe*, *appago*, *appaghe*, *presago*, *presaghe*, e *presaghi*, *lago*, *laghi*. Non m'è nascoso che in molti autori si trova *anco* con l'aspiratione, *ancora* e *Petrarca*; ma è ciò piú tosto per certo corrotto uso che per ragione. E basti haver detto questo poco di cosa di cui si fanno tanti romori». Cito, con qualche ritocco nell'interpunzione, da LODOVICO DOLCE, *I quattro libri delle Osservazioni*, a cura di P. GUIDOTTI, Pescara, Libreria dell'Università Editrice, 2004, pp. 402-04.

²¹ G. CONTINI, *Breviario di eadotica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1986, pp. 17-20, citato in VILLARI, *Che cos'è la filologia dei testi a stampa*, pp. 62-63. Per le possibili discrasie causate da interventi di ammodernamento cfr. anche EAD., *Monti, Ariosto e le insidiose grafie del volgare*, in *La tela di Morgana. A Vincenzo Fera dagli allievi del Dottorato di Messina*, a cura di P. DE CAPUA, D. GIONTA, C. MALTA e A. ROLLO, in corso di allestimento per la stampa.

L'ammodernamento è stato pure avallato in sede scientifica (nell'ambito specifico del volgare italiano e relativamente alle tradizioni a stampa) da Conor Fahy, con la considerazione che le interferenze grafiche degli operatori della tipografia sono tali da rendere impossibile la ricostruzione oggettiva delle grafie originarie d'autore²². Considerazione alla quale Pasquale StopPELLI ha reagito sottolineando che anche l'aspetto sostanziale del testo non è esente da possibili e non facilmente individuabili interferenze²³.

Nel caso delle opere di Giraldo Cinthio non si tratta di riprodurre pedissequamente e acriticamente la *facies* antica dei testi, ma di riproporre il "sistema" voluto dall'autore, che prevede, appunto, soprattutto nelle opere più tarde e nel corso delle revisioni autografe attestate dai manoscritti superstiti (tra cui i canti inediti dell'*Hercole* e gli appunti ariosteschi dei codici autografi Classe I 377 e Classe I 406, nonché l'esemplare Classe I 90 dei *Discorsi*), l'attenzione a un assetto grafico impostato secondo la normativa delle *Prose* bembiane²⁴. E occorre precisare che persino le lettere private (autografe) in lingua volgare at-

²² C. FAHY, *Sguardo da un altro pianeta*, «Italian Studies», XXXIV (1979), pp. 71-92, ripubblicato con un'aggiunta in ID., *Saggi di Bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1988, pp. 1-32.

²³ STOPPELLI, *Filologia dei testi a stampa*, p. 18, nota 13: «[...] ogni qual volta si edita un testo sul fondamento di un testimone non autografo, non solo la grafia, ma anche le parole potrebbero non essere dell'autore, e [...] comunque è sempre preferibile riprodurre qualche elemento linguistico e grafico non originale, piuttosto che, per evitare di correre questo rischio, cancellarne molti altri che sicuramente lo sono».

²⁴ Su tali aspetti, oltre ai lavori più recenti di Marco Dorigatti e Carla Molinari (*supra*, nota 1), vd. anche S. VILLARI, *Un prontuario grammaticale in un "errata corrigé" cinquecentesco: le "tavole degli errori" dell'edizione monregalese degli «Ecatommiti»*, «Filologia e critica», XXXIII, 1 (2008), pp. 65-94.

testano un *usus scribendi* conforme per lo più ai medesimi canoni grafici²⁵.

D'altra parte un lettore moderno interessato ai testi di epoca umanistico-rinascimentale, anche non specialista, non potrà certamente sentirsi fuorviato o infastidito dalla presenza di nessi latineggianti, quando le principali difficoltà risiedono nelle strutture logico-sintattiche e nelle particolarità lessicali proprie di quei testi, in nessun modo conformabili all'uso attuale²⁶.

Un più concreto ostacolo a una corretta fruizione delle opere antiche si riconosce piuttosto negli usi paragrafematici (segni diacritici e interpuntivi), non coincidenti con quelli odierni e di non immediata comprensione nonostante i progressi degli studi nel campo; interventi di normalizzazione si ritengono dunque opportuni e auspicabili, pur con le cautele nell'ambito dell'interpunzione, che è a suo modo una forma di interpretazione del testo²⁷. Qualsiasi edizione, che non sia rigorosamente diplomatica o anastatica, si pone inevitabilmente quale filtro tra testo e lettore²⁸; filtro irrinunciabile, pe-

²⁵ Oggi pubblicate, con grafie ammodernate, in GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996. Alla luce delle nuove esigenze ecdotiche, e anche per la necessità di aggiornamenti critici e bibliografici, una nuova edizione del *Carteggio* è in corso di allestimento, a mia cura.

²⁶ Cfr. MOLINARI, *Osservazioni sulla resa grafica*, pp. 31-32.

²⁷ Cfr. almeno *Storia della punteggiatura in Europa*, a cura di B. MORTARA GARAVELLI, Bari, Laterza, 2008. Si vedano inoltre le osservazioni di Carla Molinari (*Osservazioni sulla resa grafica*, p. 33), che invita a una normalizzazione interpuntiva non «indiscriminatamente omologante in ossequio alle convenzioni moderne».

²⁸ Incisiva è la premessa di Giuliano Tanturli, relativa al fatto che «l'edizione critica è pur colle peculiarità che permettono di chiamarla critica una copia e copia apografa» (G. TANTURLI, *Sulla resa grafica dei testi volgari. Proposta generale*, in *La resa grafica dei testi volgari. Atti*, pp. 151-71: 151). Preso atto che le pratiche ecdotiche siano inevitabilmente compromissorie (cfr. anche MOLINARI, *Osservazioni sulla resa grafica*, p. 29), il

raltro, proprio per non cadere in quel “filologismo caricaturale” paventato da Contini. Limitare l’area dei possibili interventi critico-editoriali a ciò che realmente ostacola la lettura di un testo può rappresentare un salto di qualità rispetto a un ammodernamento che incida indiscriminatamente sui tratti grafici e paragrafematici. L’edizione interpretativa “ammodernata” nei tratti grafici non è l’unica alternativa all’edizione diplomatica. Anzi, la possibilità di un perfetto equilibrio tra il rispetto della grafia antica (d’autore) e l’ammodernamento, ove necessario, dei tratti paragrafematici è stata dimostrata egregiamente da Marco Dorigatti nella sua edizione dell’*Orlando furioso* del 1516²⁹, da cui peraltro si evincono le precise ricadute dell’attenzione agli aspetti grafici sull’efficacia delle tecniche ecdotiche proprie della *textual bibliography*, che prevedono, come si è visto, una minuziosa considerazione di tutti i fenomeni propri della stampa antica. Ma anche le recenti edizioni di inediti giraldiani sopra ricordate (i canti dell’*Hercole* e appunti ariosteschi a cura di Carla Molinari e dello stesso Dorigatti) ci offrono un esempio apprezzabile di resa testuale.

Per le opere accolte nella collana *Arbor inversa* sono stati delineati dunque i seguenti criteri e obiettivi di base: ricostruzione con metodo scientifico del testo critico, pur tenendo conto degli eventuali limiti operativi sopra illustrati relativi alle tradizioni a stampa; trascrizione testuale ispirata a rigorosi criteri di conservazione delle grafie originarie, fatta eccezione per gli aspetti paragrafematici; creazione di apparati critici a piè di pagina (sincronici o diacronici, a seconda dello stato della tradizione), che devono essere soprattutto semplici, fun-

rispetto della patina grafica propria di un testo antico appare opzione utile ad arginare i confini di tale compromesso.

²⁹ LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso secondo la princeps del 1516*, a cura di M. DORIGATTI, con la collaborazione di G. STIMATO, Firenze, Olschki, 2006.

zionali e di facile leggibilità³⁰; note di commento al testo (a piè di pagina) di carattere linguistico, esegetico, erudito, finalizzate a vari possibili livelli di lettura. Il commento, peraltro, va considerato aspetto e complemento indispensabile e irrinunciabile della prassi editoriale.

Ciascuna edizione si aprirà con una Introduzione di carattere storico-culturale, seguita da una *Nota al testo*, che prevede la descrizione dei testimoni, siano essi manoscritti o esemplari a stampa, e l'illustrazione delle scelte ecdotiche. Indici tematici e di *loci paralleli* potranno costituire infine validi sussidi per uno sguardo complessivo sulla produzione giraldiana.

Tirando le somme, nell'obiettivo primario di una rinnovata divulgazione scientifica delle opere di Giraldo, la parola d'ordine è la ricerca di una misura, auspicabile sia per scongiurare gli eccessi del tecnicismo filologico, sia per evitare un approccio scarsamente problematico ai testi.

³⁰ Per la formalizzazione degli apparati varie sono le scelte possibili e in questo settore la discrezione del curatore dell'edizione (unita a una certa consuetudine scientifica) ha inevitabilmente un ruolo primario. Si osservi in proposito il punto di vista di Carla Molinari (*Osservazioni sulla resa grafica*, pp. 33-34), che, sulla scorta di convincenti premesse teoriche (e con riferimento specifico agli apparati diacronici), invita al ricorso ai simboli in luogo del "parlato", per evitare che quest'ultimo prevarichi sulla "voce" dell'autore. Resta ad ogni modo legittima la scelta del "parlato": soprattutto in determinati contesti, infatti, quando ridotto a qualche essenziale battuta in forma abbreviata (*agg.*, *corr.*, *sps.* e simili), esso può risultare una alternativa valida ai simboli (non sempre immediatamente interpretabili), pur senza risultare invasivo nella descrizione di un movimento redazionale.

PROBLEMI FILOLOGICI E CRITICO-EDITORIALI

Problemi filologici e critico-editoriali delle opere edite e inedite di Giraldo Cinthio.

Con riferimento al progetto di rinnovata divulgazione scientifica delle opere giraldiane, l'articolo mette a fuoco i relativi aspetti metodologici, con particolare riferimento alla filologia dei testi a stampa (*Textual bibliography*) e alle scelte della resa grafica.

Philological and critical-editorial problems of published and unpublished Giraldo Cinthio's works.

Within the context of a renewed interest in scientific researches related to Giraldo's works, the paper focuses on their methodological aspects, with particular reference to the philology of printed texts (*Textual Bibliography*) and the choices of textual rendering.

Articolo presentato a gennaio 2021. Pubblicato *on line* a dicembre 2022
© 2022 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 VIII, 2022
DOI: 10.13129 / 2421-4191 / 2022.8.9-27

CARLA MOLINARI

OSSERVAZIONI
SULLA RESA GRAFICA DI UN TESTO VOLTARE*

Qualsiasi edizione, anche la più refrattaria all'adozione di un generale e sistematico criterio modernizzante nella resa grafica di un testo volgare in forza di un'opzione opposta, di taglio conservativo, rappresenta un'opera compromissoria.

Il compromesso sarà tuttavia tanto più circoscritto e accettabile quanto più risulterà essere il prodotto di un'interpretazione testuale complessiva da parte del curatore, espressa anche negli aspetti grafici della sua curatela e fondata sulla sua capacità di cogliere (e volontà di riprodurre) i tratti utili sia per la determinazione dell'*usus scribendi* dell'autore (quando si pubblicino autografi e edizioni uscite in vita, autorizzate e/o sorvegliate), sia per l'individuazione del sistema del testo (le scelte compiute sul testo avviato al proto) e per la sua distinzione (con riduzione, per quanto possibile, del diasistema¹):

* L'intervento scaturisce dall'incontro di studio (Ferrara, Biblioteca comunale Ariostea, 16 maggio 2019) organizzato per la pianificazione del lavoro critico-editoriale della Collana «*Arbor inversa* - Studi e testi giraldiani», Aracne: cfr. in proposito I. ROMERA PINTOR - S. VILLARI, *Premessa*, in questo stesso fascicolo, pp. 5-8 e anche S. VILLARI, *Problemi filologici e critico-editoriali delle opere edite e inedite di Giraldo di Cambrai*, ivi, pp. 9-27.

¹ C. SEGRE, *Testo*, in *Enciclopedia*, vol. XIV, Torino, Einaudi, 1981, pp. 269-91.

CARLA MOLINARI, *Osservazioni sulla resa grafica di un testo volgare*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», VIII (2022), pp. 29-35.

dalle scelte dello stampatore, introdotte sia dai correttori, con l'opera di adeguamento consapevole alle tendenze grafico-linguistiche adottate, sia dai compositori stessi, con le loro interferenze contaminanti, casuali o dettate da mera esigenza di mantenere la giustezza della pagina².

Nel caso di Giraldi, in presenza di autografi, integrali o parziali, di alcune sue opere volgari in grado di fornirci lumi riguardo alla grafia e soprattutto di suoi circostanziati pronunciamenti teorici concomitanti peraltro con la scrittura polemica delle *Note critiche* al *Furioso* ruscelliano e con l'opera di revisione grafico-formale dei *Discorsi*; in presenza anche di un "prontuario grammaticale" consegnato all'*errata corrige* della *princeps* degli *Ecatommiti*, rispecchiante le riflessioni linguistiche dell'autore³, sembra opportuna l'assunzione di una veste grafica il più possibile fedele e coerente con le indicazioni e con le scelte espresse.

Queste potranno essere talvolta attribuite a una circostanziata cronologia, con l'aiuto delle trascrizioni datate di alcuni canti dell'*Hercole* sulle carte del codice Classe I 406, e contribuire a tracciare un *iter*, segnato da conferme o da ripensamenti, col concorso di altri testimoni, quali per esempio, per il poema in ottava rima, della sua edizione in ventisei canti (Modena, Cornelio Gadaldini, 1557).

Già allestendo l'edizione critica dei *Canti dell'Hercole* conservati nell'autografo della Biblioteca comunale Ariostea ebbi modo di porre a confronto, dove possibile (anche per divergenze grafiche), la lezione attestata dal codice con quella a stampa. Nell'attuale impegno di edizione della *princeps* gadal-

² Cfr. P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, Il Mulino, 1991.

³ S. VILLARI, *Un prontuario grammaticale in un "errata corrige" cinquecentesco: le "tavole degli errori" dell'edizione monregalese degli «Ecatommiti»*, «Filologia e critica», XXXIII, 1 (2008), pp. 65-94.

dina, che mi vede al lavoro con Marco Dorigatti, la prospettiva è rovesciata e per certi aspetti più complessa. Si tratta infatti, per quanto attiene alla *facies* grafica, non solo di verificare i punti di contatto o viceversa di scarto della *princeps* dai corrispondenti autografi e di valutare rispetto a questi l'ampiezza e il significato di talune oscillazioni, ma anche di tenere in conto che, negli eventuali casi di discordanza, tra il testimone a stampa (testimone unico per ben 19 dei 26 canti editi) e quello pervenuto dal privato scrittoio di Giraldi si situa il lavoro, non documentato dalle carte, ma svolto dall'autore intorno al proprio testo almeno fino alla sua consegna allo stampatore, se non anche durante alcune fasi della tiratura. Lavoro il quale, proprio perché registrato solo dal testo di approdo della *princeps*, può risultare indistinguibile da scelte di natura editoriale: a meno che, per meglio individuarlo e riconoscerlo, non si faccia appunto ricorso a specifiche opzioni o riserve giraldiane. In qualche caso queste potranno infatti essere determinanti o, se non decisive, almeno (quando appuntate successivamente nei documenti sopra ricordati e negli *errata*) indicative di un possibile orientamento.

In questo modo, credo, risulterà assottigliato il margine della transcodifica modernizzante della realtà grafica del testo, e la scelta della conservazione fedele, che mi sento di invocare e caldeggiare, apparirà (e sarà in effetti) meno convenzionale e molto più vantaggiosa di quella attualizzante.

Si dovrà fare, è vero, una piccola concessione alla minore leggibilità del testo, che molti vorrebbero conforme alla destinazione di lettori non specializzati: ma andrebbe posta la domanda se sia appropriato considerare l'edizione critica di un testo antico (non dico di un classico) come una lettura divulgativa, se insomma essa debba per suo mandato preoccuparsi di essere accessibile ai profani anche a scapito della sua coerenza. Semmai si dovrà favorire, giusta l'antico auspicio di Martelli, opportunamente richiamato più di recente dalla Vil-

lari, l'uscita di minorità del lettore non specialista, sì che possa accostarsi «ai testi del passato in una loro veste relativamente genuina»⁴.

A fronte della suddetta piccola concessione, le informazioni fornite da una grafia più conservativa, corredata in apposita Nota della sua argomentata giustificazione, sarebbero di grande utilità per illustrare nei particolari il testo edito (le abitudini scritte del suo autore, soggette a variare a seconda del tempo e delle occasioni o nel passaggio da un genere a un altro di composizione) e per valutare, pur con qualche approssimazione, la portata dell'impatto con la normalizzazione imposta al manoscritto dall'editoria cinquecentesca, di per sé variabile da editore a editore e (per lo stesso) da un periodo all'altro della sua attività o da una ad altra edizione del suo catalogo.

Con la filologia d'autore, a me sembra, ci si può spingere oltre l'acquisizione (propria della filologia della tradizione) che l'edizione critica mostri la forma grafica in cui il testo è nato e vissuto, affidandola alla testimonianza frazionata e distinta di introduzione, testo e apparato, di cui tocchi al lettore l'onere della ricomposizione; si può insomma far sì che quanto all'aspetto grafico lo scarto fra testo e apparato sia contenuto e che per lo più obbedisca a generali e invalsi criteri di ammodernamento, quali per esempio la resa secondo la distinta ortografia attuale del doppio valore (vocalico e consonantico) dei segni *u* e *v*, usati in antico indifferentemente come due

⁴ M. MARTELLI, *Introduzione a N. MACHIAVELLI, Tutte le opere*, a cura di M. MARTELLI, Firenze, Sansoni, 1971, pp. XI-LXIV (in particolare p. XLIX), citato da A. CASTELLANI, *Problemi di lingua, di grafia, di interpunzione nell'allestimento dell'edizione critica*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Atti del convegno di Lecce (22-26 ottobre 1984)*, Roma, Salerno Editrice, 1985, pp. 229-54 (a p. 239) e poi da VILLARI, *Un prontuario grammaticale*, p. 87.

forme di un'unica lettera; la sostituzione della *s* lunga con quella breve ecc.

Potrà fornire interessanti elementi di giudizio, specialmente nel caso di alcuni canti dell'*Hercole* di cui si possiede con la versione a stampa anche la stesura autografa (sia pure redazionalmente non complanare), un confronto fra il sistema interpuntivo d'autore e quello adottato nella *princeps*, sempre che i dati rilevati riconducano nell'un caso e nell'altro a un coerente elenco di segni e a distinti gradi di pausazione. Anche in questo delicato ambito tecnico, molto spesso sacrificato alle esigenze di una sensibilità moderna insofferente ai criteri dell'antica articolazione interpuntiva, riuscire a separare la parte dell'autore da quella dell'editore potrebbe aiutare il curatore dell'edizione critica a intervenire con maggiore consapevolezza nell'adozione di una punteggiatura, che deve essere certo funzionale, ma non per questo indiscriminatamente omologante in ossequio alle convenzioni moderne.

Quanto poco sopra osservato sulla necessità che sia contenuto, anche sul piano della resa grafica, lo scarto fra testo e apparato mi dà modo di soffermarmi su un altro, importante per me, aspetto che investe la natura dell'apparato e il suo stretto rapporto col testo: l'apparato è infatti, a mio avviso, testo a tutti gli effetti, rappresentandone talora una parte superata (o corretta) da interventi successivi (o immediati) dell'autore, talaltra il documento del processo elaborativo eseguito. Come tale dunque dovrebbe godere degli stessi criteri di rappresentazione del testo (con le sole poche deroghe grafiche suddette), senza ospitare ibridazioni col "parlato" del curatore (formule o indicazioni variamente abbreviate e generalmente poste in corsivo, per distinguerle dal tondo della scrittura vera e propria). Si tratta infatti, secondo me, di una porzione dislocata di testo, non di una fascia di servizio in cui le indicazioni del curatore possano comparire allineate e mescolate alla parola testuale. Il senso della indispensabile me-

diazione interpretativa del curatore potrà essere espresso con la semplice adozione di pochi segni o simboli, distinti da quelli alfabetici della scrittura, la quale dovrebbe restare appannaggio esclusivo dell'autore.

Nulla impedisce ovviamente che (ove e se necessario) note dislocate a piè di pagina o in fondo al testo o a sue porzioni concluse, raccolgano tutte le informazioni del curatore ritenute utili per ragguagliare il lettore sullo stato dell'esemplare studiato e, nel caso di un manoscritto, sugli inchiostri, su eventuali accadimenti o incidenti di scrittura e sulla disposizione di questa nello spazio della carta circostante lo specchio, e così via. In questo modo mi sembra che risulterebbe opportunamente separato e più facilmente reperibile per una sua fruizione il lavoro stesso del curatore sul testo, che si compone dell'irrinunciabile parte interpretativa (la vera e propria edizione critica), i cui esiti si colgono nel testo e nell'apparato proposti (per come sono proposti), e della parte descrittiva, in cui è dato conto (a discrezione sua) di ciò che attiene ad altri aspetti, materiali per esempio o pertinenti alla varia fenomenologia della copia, manoscritta o a stampa.

OSSERVAZIONI SULLA RESA GRAFICA DI UN TESTO VOLGARE

Osservazioni sulla resa grafica di un testo volgare.

Il contributo scaturisce dal dibattito avviato in margine ai progetti di edizione delle opere giraldiane e analizza le ragioni della conservazione delle grafie originali delle opere del Cinquecento.

Observation on the textual rendering of a vernacular text.

This contribution stems from a debate on the edition project of Giraldis' complete works and it discusses the reasons for the retention of the original spelling in sixteenth-century texts.

GIORGIO FORNI

PRIMI ACCERTAMENTI PER L'EDIZIONE DELLE *FIAMME*

Tra le vicende editoriali di metà Cinquecento che restano ancora oggi avvolte da incertezze e penombre, il caso delle *Fiamme* di Giovan Battista Giraldi Cinthio presenta un profilo tanto più insolito e particolare quanto più si tiene conto del largo successo conseguito in quegli anni dalla riforma petrarchista codificata da Pietro Bembo. Un poeta come Giraldi, che si era accostato alla lirica già in «giovane età» nell'orma elettiva degli *Asolani*¹, approdava assai tardi alle stampe senza il precedente di qualche pubblico saggio d'autore, con un volume di rime «divise in due parti» secondo un organico progetto di canzoniere². Pur pubblicate da un editore abile e pre-

¹ Cfr. GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Discorsi intorno al comporre, rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. VILLARI, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002, pp. 149-50, e ID., *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996, pp. 89-91. Per la controversa datazione della lettera al Bembo giova tenere conto di C. MOLINARI, *Il canzoniere di un "intellettuale organico" alla corte di Ercole II d'Este: «Le Fiamme» di G. B. Giraldi Cinzio*, «Schifanoia», XXVIII-XXIX (2005), pp. 279-90: 287-88, nota 13, e V. GALLO, *Platonismo e cristianesimo: esemplarità di un'autobiografia lirica. Le «Fiamme» di Giraldi Cinzio*, in *Poesia e retorica del Sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di E. ARDISSINO e E. SELMI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 5-53: 8-10.

² Nelle *Fiamme* figurano in tutto 265 testi (230 sonetti, 17 madrigali, 13 canzoni e 5 sestine): la prima parte, introdotta da un sonetto di dedica al duca Ercole II d'Este, si compone di 108 liriche d'amore (94 sonetti, 7

stigioso come Gabriel Giolito de' Ferrari, le *Fiamme* del Giral-di sembrano invero restare un fatto letterario isolato e tutto ferrarese: non solo non pare esservi traccia di circolazione manoscritta né prima né dopo la stampa³, ma la poesia del

canzoni, 6 madrigali e una sestina); la seconda, preceduta da altri due sonetti a Ercole II, consta di 154 liriche prevalentemente encomiastiche (133 sonetti, 11 madrigali, 6 canzoni e 4 sestine).

³ Pochissime sono le liriche attestate in tradizione manoscritta: il sonetto inedito *Vaghi, leggiadri, amorosetti fiori*, trascritto in ALBERTO LOLLIO, *Compendio dell'Accademia degli Elevati*, Milano, Biblioteca di Brera, ms. AC XIII 6/6, c. 4v, e copiato poi da Girolamo Baruffaldi nel *Compendio dell'Accademia dei Signori Elevati*, Ferrara, Biblioteca comunale Ariosteana, ms. Antonelli, 342, c. 1v (cfr. MOLINARI, *Il canzoniere di un "intellettuale organico"*, p. 283 e nota 60); un sonetto «in morte del Ferrino», *Spiriti felici, che compagni siete* (*Fiamme*, 255), accluso alle *Poesie e prose di Bartolommeo Ferrino ferrarese. Con le due orazioni funebri d'Alberto Lollo e di Bartolommeo Riccio in morte del medesimo* (1731), Ferrara, Biblioteca comunale Ariosteana, ms. Cl. I 341, p. 37; due sonetti inediti indirizzati a Curzio Gonzaga in morte di Ercole II d'Este, *Così gli spiriti de l'eterna Corte*, e in morte del cardinale Ercole Gonzaga, *Curzio a voi tolse il vostro a me il mio Alcide*, in *Rime di Curzio Gonzaga e altri* (sec. XVII), Perugia, Biblioteca comunale Augusta, ms. H. 41, cc. 198r e 223v. Non pare invece da attribuire a Giral-di il sonetto «A gli Elevati Accademici» *Voi divini, elevati, alti intelletti*, come suggerisce V. GALLO, *Giral-di e le accademie ferraresi degli Elevati e dei Filareti*, «Critica letteraria», XLI, 159-60 (2013), pp. 309-34: 314 nota 19, poiché il *Compendio dell'Accademia degli Elevati* del Lollo attribuisce quel testo a Bartolomeo Ferrini (c. 14v), come pure le *Rime scelte de' poeti ferraresi antichi, e moderni* [...], in Ferrara, per gli Eredi di Bernardino Pomatelli Impr. Episc., MDCCXIII, p. 75, e le *Poesie e prose di Bartolommeo Ferrino ferrarese* (p. 8). Sporadiche risultano anche le trascrizioni seicentesche di testi a stampa: ad esempio, i sonetti *Stratiami pur, Amor, come ti piace* e *Ciechi desir, vane e fallaci voglie* (*Fiamme*, 26 e 70) musicati intorno al 1650 nel *Primo libro di madrigali a cinque voci* di Michelangelo Rossi (cfr. *The Madrigals of Michelangelo Rossi*, edited with an introduction by B. MANN, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2002, pp. 41, 43) e la canzone *Flaminio, a le cui rare virtù solo* (*Fiamme*, 239) in *Libro di varij manoscritti e cose stampate* (1607-1700), Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ms. Lat. 228, cc. 255v-256v. Sarò grato per qualsiasi segnalazione di liriche manoscritte di Giral-di, da inviare a gforni@unime.it.

Giraldi non entra nelle antologie liriche che si moltiplicano dopo il 1545 se non marginalmente con otto sonetti riediti nel *Libro primo delle rime spirituali* del 1550⁴, con sei sonetti e un madrigale inclusi da Girolamo Ruscelli nei *Fiori* del 1558⁵ e poi con i cinquantotto sonetti riprodotti nel *Secondo volume delle rime scelte* edito dal Giolito nel 1564⁶. Né dopo le *Fiamme* il Giraldi tornerà a cimentarsi con la scrittura lirica se non in qualche rara occasione: il sonetto *Deh perc'hor non ho io, Donna, le rime*, edito nel *Tempio alla divina signora donna Giovanna d'Aragona* del 1554⁷; due sonetti inviati a Curzio Gonzaga e rimasti inediti, uno per la morte di Ercole II d'Este nel 1559 e uno per quella del cardinale Ercole Gonzaga nel 1563⁸; e un altro sonetto in lode di Giuliano Gosellini apparso postumo nel

⁴ Cfr. *Libro primo delle rime spirituali, parte nuovamente raccolta da più auctori, parte non più date in luce*, in Venetia, al segno della speranza, MDI, cc. 35v-37r.

⁵ Cfr. *I fiori delle rime de' poeti illustri, nuovamente raccolti et ordinati da GIROLAMO RUSCELLI. Con alcune annotationi del medesimo, sopra i luoghi, che le ricercano per l'intendimento delle sentenze, o per le regole & precetti della lingua, & dell'ornamento*, in Venetia, per Gio. Battista & Melchior Sessa Fratelli, 1558, pp. 423-26.

⁶ Cfr. *Il secondo volume delle rime scelte da diversi eccellenti Autori, novamente mandato in luce*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, MDLXIII, pp. 423-52. È un recupero che corre parallelo all'edizione degli *Ecatommitti* ove figurano 23 componimenti in versi sull'esempio delle ballate del *Decameron*: un sonetto, 16 canzoni, 4 sestine e, nel corpo delle due ultime novelle della IX decade, un capitolo ternario e un altro sonetto (cfr. GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommitti*, a cura di S. VILLARI, Roma, Salerno Editrice, 2012, 3 vol., pp. 369, 523-24, 661-67, 803-07, 951-55, 1243-50, 1350-54, 1414-17, 1544-46, 1672-76, 1827-30, 1834-39 e, per i due testi inseriti all'interno delle novelle, 1643-45 e 1659).

⁷ *Del tempio alla divina signora donna Giovanna d'Aragona, fabricato da tutti i più gentili spiriti, & in tutte le lingue principali del mondo, prima parte [...]*, in Venetia, per Plinio Pietrasanta, MDLIII, p. 86.

⁸ Vedi la nota 3.

1574, *Goselin, mostra l'honorato stile*⁹. Di fronte a tanta scarsità di riscontri negli anni di massima espansione editoriale del genere lirico, non sorprende che il bibliografo settecentesco Francesco Haym potesse pensare all'eventualità di qualche ristampa giungendo a immaginarsi «due edizioni che non esistono; una de' Giunti di Firenze del 1548, altra dei Gioliti del 1584»¹⁰. Né vi sono ragioni per dubitare che «Giunti 1548» e «Giolito 1584» non siano altro che letture errate di “Giolito 1548”.

Tuttavia, anche i tempi e le circostanze di quella prima edizione sono apparsi finora poco chiari. Negli *Annali di Gabriel Giolito*, Salvatore Bongi così descriveva la *princeps* assegnandola all'anno 1547:

Le Fiamme | di M. Giovam- | battista Giraldi | Cinthio nobile |
ferrarese. | Divise in due parti. | Con privilegio. | In Vinegia ap-
preso Gabriel | Giolito de Ferrari. | MDXLVII. in 8°.

Cc. 87 num., più 5 n. num. Contendenti la *Tavola dell'Opera*, nella quale sono indicati in margine, dicontra ai primi versi, i nomi delle persone cui sono indirizzate alquante di queste poesie; avvertenza che manca nel testo. Una parte degli esemplari hanno la data del MDXLVIII¹¹.

⁹ GIULIANO GOSELLINI, *De le rime [...] terza edizione, ampliata di molte cose, che non hebbero l'altre*, in Milano, per Paolo Gottardo Pontio, MDLXXIII, p. 171.

¹⁰ S. BONGI, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato stampatore in Venezia*, vol. I, Roma, presso i principali librai, 1890, p. 139. Cfr. N. F. HAYM, *Biblioteca italiana ossia Notizia de' libri rari italiani, divisa in quattro parti cioè Istoria, Poesia, Prose, Arti e Scienze [...]. Edizione corretta, ampliata, e di giudizj intorno alle migliori opere arricchita*, vol. II, Milano, presso Giovanni Silvestri, 1803, p. 89: «Le Fiamme di Giambatista Giraldi. Venezia pel Giolito 1547 in 8° e Firenze pei Giunti 1548 in 8° e di nuovo ivi pei Gioliti 1584 in 8°».

¹¹ BONGI, *Annali di Gabriel Giolito*, pp. 138-39.

Nonostante la segnalazione della doppia data di stampa, nella sua lettura critica delle *Fiamme* Roberto Fedi giungeva tuttavia alla conclusione che il canzoniere del Giraldi doveva essere «uscito d'un solo colpo nel 1547» sebbene «circolante con data 1548», avanzando l'ipotesi di una modifica della data sul frontespizio del volume:

Per la descrizione della stampa, cfr. Bongi, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato stampatore in Venezia*, cit., 1890, vol. I pp. 138-39, da cui si apprende ciò che dal frontespizio, ad un esame attento, è già palese: e che cioè varie copie del volume, stampato originariamente con data MDXLVII, vennero postdatate di un anno. La cosa, possiamo aggiungere, avvenne con l'aggiunta meccanica di un «I», che infatti sbilancia la centratura della data in calce al frontespizio¹².

Per Fedi l'anno delle *Fiamme* non poteva che essere il 1547 perché la scomparsa concomitante del Bembo e di Vittoria Colonna nei primi mesi dell'anno doveva avere reso improrogabile quell'austero bilancio retrospettivo dell'esperienza lirica di una generazione. Assegnare le *Fiamme* soltanto al 1547 contribuiva del resto ad avvalorare due presupposti critici su cui Fedi fondava la sua interpretazione della raccolta. Anzitutto, era un modo per rimarcare l'autonoma «volontà di struttura» del Giraldi rispetto alle *Rime* del Bembo pubblicate postume nel 1548: ancora prima che le *Rime* bembiane assumessero il loro assetto definitivo suddiviso in due parti tematicamente distinte, già le *Fiamme* del Giraldi rappresentavano «la spia di una crisi latente nell'allestimento della forma-canzoniere», perché a una sezione «tradizionalmente narrativa» ne opponevano un'altra «aperta e celebrativa», con una bipartizione tra «ipotassi delle sequenze liriche» e «paratassi dei singoli

¹² R. FEDI, *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 1990, pp. 311-12.

segmenti», tra canzoniere e museo encomiastico¹³. D'altro canto, secondo Fedi le *Fiamme* andavano lette non tanto come assemblaggio di materiali preesistenti, ma come una «rappresentazione di canzoniere» costruita a tavolino da un «neofita» della poesia volgare che era giunto «tardissimo alla lirica» con il disegno «consapevolmente autoritario» di comporre un esemplare libro di rime per una cultura letteraria ormai «drammaticamente in crisi di identità»: in base a tale premessa, la duplicità d'impianto poteva così diventare l'indice di uno squilibrio costruttivo, quasi del dissociarsi di materiali incompatibili nonostante il tentativo esteriore e autopromozionale di tenerli assieme, perché la parabola ordinata e unitaria del canzoniere come storia di un'anima finiva per sfaldarsi nel giro delle occasioni man mano che il codice lirico si apriva, nella seconda parte, a una pluralità di rapporti nella cornice affollata e fastosa della corte e delle accademie¹⁴. Nel presupporre un'incongruenza strutturale tra le due parti delle *Fiamme*, Fedi andava però oltre la misura del ragionevole forzando alcuni elementi fattuali e suscitando le obiezioni dapprima di Susanna Villari, che sottolineava la precoce vocazione lirica

¹³ Cfr. FEDI, *La memoria della poesia*, pp. 313, 325 e 335. È una tesi che applica alle *Fiamme* un'indicazione generale di Guglielmo Gorni: «La duplicità è tutt'altro che un segno di abbondanza: è anzi l'indizio di una crisi nella confezione del canzoniere» (G. GORNI, *Le forme primarie del testo poetico* [1984], in ID., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 131). Ma un canzoniere bipartito era già il *Libro primo de gli Amori* di Bernardo Tasso uscito nel 1531 e non estraneo alla memoria poetica del Giraldo come osserva Carla Molinari paragonando il sonetto pastorale *Ninfe, che ne le selve e ne' bei prati* (*Fiamme* 106) al *Ninfe, che 'n questi chiari alti cristalli* di Tasso (MOLINARI, *Il canzoniere di un "intellettuale organico"*, pp. 286-87). Sulla bipartizione del *Libro primo de gli Amori* si veda G. FORNI, *Tempi e figure della lirica di Bernardo Tasso*, «Peloro», V, 2 (2020), pp. 49-72: 51-60 (<https://cab.unime.it/journals/index.php/peloro/article/view/2913>).

¹⁴ Cfr. FEDI, *La memoria della poesia*, pp. 306, 316, 311, 314, 315 e *passim*.

del Giraldi nell'orma del petrarchismo bembiano¹⁵, e poi di Carla Molinari, che proponeva una lettura unitaria delle *Fiamme* come «canzoniere di un “intellettuale organico” alla corte di Ercole II d'Este», attribuendo nuovo valore documentario alla *Tavola dell'opera* con cui il Giraldi esplicitava la rete dei destinatari dei singoli testi e collocando l'elaborazione della raccolta in un ampio arco di anni contro l'ipotesi di un libro allestito «d'un sol colpo» nel 1547. Tanto più che tale data non trovava allora riscontri certi e giustamente la Molinari metteva in dubbio la modifica del frontespizio certificata da Fedi spingendosi fin quasi a suggerire che l'introvabile edizione del 1547 potesse essere solo un fantasma bibliografico:

Ma, al di là del fatto che gli esemplari da me visionati non mostrano lo sbilanciamento nella centratura della data segnalato da Fedi, resta che i dati forniti dall'Istituto Centrale per il Catalogo Unico – *EDIT* 16, per quanto attiene all'edizione del 1547, mentre non offrono nessuna “localizzazione” nelle biblioteche italiane (tutte le copie reperite recano la data del 1548), indicano giust'appunto come “fonte” soltanto gli *Annali* di Bongi¹⁶.

Così, in tempi recenti si è sempre più dato per scontato che le *Fiamme* fossero uscite dalla tipografia del Giolito soltanto nel 1548. Tuttavia, accanto agli *Annali* del Bongi vi erano anche altri cataloghi e repertori a dare notizia di esemplari datati 1547, tanto da poter ritenere poco probabile che si trattasse semplicemente di una sequela di errori...¹⁷.

¹⁵ GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, p. 13, nota 1 e *passim*.

¹⁶ MOLINARI, *Il canzoniere di un “intellettuale organico”*, p. 287, nota 12.

¹⁷ Cfr. ad esempio *Catalogo della Libreria Capponi* [...], in Roma, appresso il Bernabè, e Lazzarini, MDCCXLVII, p. 192; *Catalogue of the Choicer Portion of the Magnificent Library, formed by M. Guglielmo Libri* [...], London, J. Davy and Sons, [1859], p. 146 («with autograph of “Carlo Caisotti, Conte di Chiusano” on the title-page, rare, Vinegia, G. Giolito de Ferrari, 1547»); H. VAGANAY, *Le sonnet en Italie et en France au XVI^e siècle. Essai de*

Ora, il ritrovamento di una copia superstite dell'edizione del 1547 nel Fondo Boullier della Médiathèque di Roanne permette di ricostruire più in dettaglio il percorso editoriale delle *Fiamme* distinguendo tre diverse emissioni:

G47 = LE FIAMME | DI M. GIOVAM- | BATTISTA GIRALDI | CINTHIO NOBILE | FERRARESE. | DIVISE IN DVE PARTI. | [ornamento floreale] | *Con Priuilegio*. | [marca tipografica con la Fenice e il motto «de la mia morte eterna vita i vivo * semper eadem * G G F»] | IN VINEGIA APPRESO GABRIEL | GIOLITO DE FERRARI. | MDXLVII.

In-8°, fogli segnati A-L⁸ e numerati per carte da 2 a 87; errore di numerazione alla c. 8 segnata 13. Il fascicolo A (cc. 1r-8v) sarà poi interamente ricomposto nelle due emissioni del 1548 e i primi 17 testi presentano alcune varianti d'autore. Diversamente da quanto indicato da Bongì, non è presente la *Tavola dell'opera*.

Esemplare consultato: Roanne, Collections Médiathèque Roannais Agglomération, collocazione Bou 713¹⁸. Si cita con la sigla Ro.

G48^a = LE FIAMME | DI M. GIOVAM- | BATTISTA GIRALDI | CINTHIO NOBILE | FERRARESE. | DIVISE IN DVE PARTI. | [ornamento floreale] | CON PRIVILEGIO. | [marca tipografica con la Fenice e il motto «de la mia morte eterna vita i vivo * semper eadem * G G F»] | IN VINEGIA APPRESO GABRIEL | GIOLITO DE FERRARI. | MDXLVIII.

In-8°, fogli segnati A-L^{8(+1)M}⁴ e numerati per carte da 2 a 87, più 5 fogli non numerati contenenti la *Tavola dell'opera*; alcuni esemplari presentano un errore di numerazione alla c. 80 segnata 72. I fascicoli B-L (cc. 9r-87v) sono identici a quelli di G47: solo il fascicolo A è stato sostituito e in fondo viene aggiunta la *Tavola*.

Esemplari consultati: Bologna, Biblioteca Universitaria, collocazione A V HH X 34; Ferrara, Biblioteca comunale Ariostea, collocazione E

bibliographie comparée, Lyon, au siège des Facultés Catholiques, MDCCCIII, p. [109].

¹⁸ Il volume faceva parte della biblioteca del bibliofilo Auguste Boullier (1832-1898). Sul frontespizio si legge la seguente nota manoscritta che attesta una precoce circolazione del volume in Francia: «Le fiamme de M. Giovan Batt.a Giraldi Cinthio N. de Ferrar». Ringrazio la dott.ssa Laëtitia Durand per avermi fornito la riproduzione digitale del volume.

PRIMI ACCERTAMENTI PER L'EDIZIONE DELLE *FIAMME*

7.3.23; Napoli, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III, collocazione XLI B 10; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, collocazione *38 G 104. Si citano con le sigle Bo, Fe, Na, Wi.

G48^b = LE FIAMME | DI M. GIOVAM- | BATTISTA GIRALDI | CINTHIO NOBILE | FERRARESE. | DIVISE IN DVE PARTI. | [ornamento floreale] | CON PRIVILEGIO. | [marca tipografica con la Fenice e il motto «de la mia morte eterna vita i vivo * semper eadem * G G F»] | IN VINEGIA APPRESO GABRIEL | GIOLITO DE FERRARI. | MDXLVIII.

In-8^o, fogli segnati A-L⁸⁽⁺¹⁾M⁴⁽⁺²⁾ e numerati per carte da 2 a 87, più 5 fogli non numerati contenenti la *Tavola dell'opera* e altri due con la *Correttione de gli errori*. I fascicoli B-L (cc. 9r-87v) sono identici a quelli di G47 e rispetto a G48^a la sola differenza consiste nell'aggiunta di un duerno con l'elenco degli errori da correggere.

Esemplare consultato: Modena, Biblioteca Estense Universitaria, collocazione E 82 A 36 bis 1. Si cita con la sigla Mo.

Non solo il frontespizio di G48^{a-b} appare interamente ricomposto rispetto a quello di G47 come mostra l'indicazione del privilegio di stampa – in corsivo in G47 (*Con Privilegio.*) e in maiuscolo in G48^{a-b} (CON PRIVILEGIO.) – ma vi è anche la presenza di alcune varianti sicuramente d'autore nelle prime otto carte:

c.	G47	G48 ^a =G48 ^b
3r	SIGNORE HERCOLE DA ESTE II. DUCA IIII. DI FERRARA SIGNORE MIO COLENDISSIMO.	SIGNORE HERCOLE DA ESTE II. DUCA IIII. DI FERRARA SIGNORE INVITTO.
3r	sacro hora a i rai del tuo vivo splendore, e prego che 'l tuo chiaro illustre e allume ciò che per mio difetto in lor non luce, sì che, se son da sé prive di luce, al vivo lampeggiar prendan valore in parte, e qualità dal suo bel lume.	sacro hora al folgorar del tuo baleno, e prego che 'l tuo chiaro illustre e allume ciò che per mio difetto in lor non luce, sì che, se son da sé prive di luce, al vivo lampeggiar prendan almeno in parte qualità dal suo bel lume.
4r	LE FIAMME [...]. PARTE PRIMA.	DE LE FIAMME [...]. PARTE PRIMA.
7v	di focosi desir d'angoscie carca,	di pianti, di disir d'angoscie carca,

Vi sono inoltre varianti che presuppongono un intervento d'autore forse solo per correggere letture inesatte del manoscritto:

c.	G47	G48 ^a =G48 ^b
4 ^v	Sciolto ben mi credei vincere, Amore, come viss'era ne' miei passati anni, ¹⁹	Sciolto ben mi credei vivere, Amore, come viss'era ne' miei passati anni,
4 ^v	cerco che 'l fuoco spenga, o lacci snodi,	cerco che 'l fuoco spenga, o il laccio snodi,
7 ^v	Forse, perche ben mi lamenti e doglia	Forse, per che ben mi lamenti e doglia
8 ^v	O amaro mio conforto, o dolce pena, perche lunge mi struggo et vicin ardo,	O amaro mio conforto, o dolce pena, per cui lunge mi struggo et vicin ardo,

Vi sono minime varianti interpuntive da addebitare più facilmente alla disattenzione del tipografo che alla rilettura dell'autore:

c.	G47	G48 ^a =G48 ^b
5 ^r	Assai pur ponno, Amor, le tue quadrella, come mostran tue imprese,	Assai pur ponno, Amor, le tue quadrella come mostran tue imprese,
6 ^r	e tanto più nel dur laccio m'annodo quanto doglia mag- gior nel cor mi viene.	e tanto più nel dur laccio m'annodo, quanto doglia mag- gior nel cor mi viene.
7 ^v	dal visco in cui Amor sempre la 'nvesca,	dal visco, in cui Amor sempre la 'nvesca,

Infine G48^{a-b} corregge tutti i refusi di G47 confermando, negli ultimi due casi, la revisione d'autore del fascicolo A:

¹⁹ È probabile che *vincere* sia solo un errore di lettura del manoscritto perché il Girdali rimodula il celebre esordio di Bembo, *Rime*, II, 1-2, «Io, che già vago e sciolto avea pensato | viver quest'anni [...]», recuperando la replicazione del verbo in *Rvf*CXLV, 13: «sarò qual fui, vivrò com'io son visso».

PRIMI ACCERTAMENTI PER L'EDIZIONE DELLE *FLAMME*

c.	G47	G48 ^a =G48 ^b
4 ^v	di suhito	di subito
4 ^v	usare ingegno od'arte	usare ingegno od arte
4 ^v	tutte t'hore	tutte l'hore
5 ^v	mi scorge Amore, per mia fiera ventura, ²⁰	mi scorge Amor, per mia fiera ventura,
8 ^r	e meco rimembrando in queste guise i' v'ho veduta	e meco rimembrando in quante guise i' v'ho veduta

Quanto al resto del volume (cc. 9-87), la collazione integrale dei sei esemplari qui considerati ha permesso di individuare soltanto quattro minime differenze spiegabili come imperfezioni nella composizione della forma corrette nel corso della stampa:

fasc. B, forma interna [= cc. 9 ^v , 10 ^r , 11 ^v , 12 ^r , 13 ^v , 14 ^r , 15 ^v , 16 ^r]		
	[esemplari: Bo, Fe, Na, Wi]	[esemplari: Mo, Ro]
c. 15 ^v	E 'l	E'l
c. 16 ^r	visco	visco.
fasc. F, forma interna [= cc. 41 ^v , 42 ^r , 43 ^v , 44 ^r , 45 ^v , 46 ^r , 47 ^v , 48 ^r]		
	[esemplari: Bo, Fe, Na, Wi]	[esemplari: Mo, Ro]
c. 47 ^v	O gni	Ogni
fasc. K, forma interna [= cc. 73 ^v , 74 ^r , 75 ^v , 76 ^r , 77 ^v , 78 ^r , 79 ^v , 80 ^r]		
	[esemplari: Bo, Fe, Na]	[esemplari: Mo, Ro, Wi]
c. 80 ^r	72	80

Pare perciò evidente che, a differenza del fascicolo A, interamente ricomposto in seguito a correzioni d'autore, le forme dei fascicoli B, F e K siano state sottoposte a parziali interventi in corso di tiratura.

In attesa di estendere ulteriormente l'inchiesta, già su queste basi si può avanzare l'ipotesi che il curatore Anton Giacomo Corso avesse inviato al Giraldi il fascicolo A come prova di stampa proseguendo poi nell'allestimento del volume

²⁰ *Amore* rende l'endecasillabo ipermetro.

già in origine diviso «in due parti» e pubblicato nel 1547 (G47). A quel punto, per recepire le correzioni effettuate frattempo dal Giraldi sui primi fogli di stampa, il Corso provvedeva alla sostituzione del fascicolo A nella gran parte delle copie ancora in tipografia e, allo stesso tempo, faceva aggiungere la *Tavola dell'opera* che ridefinisce il profilo della raccolta calandola in modo più circostanziato nell'ambiente della corte estense e in una storia insieme personale e pubblica (G48^a). È presumibile che, conclusa la stampa, il Corso avesse mandato al Giraldi qualche copia di G47 e la *Tavola* potrebbe perciò derivare da una prima riconsiderazione dell'intero volume²¹; ma poco dopo, nel rileggere più attentamente il testo, il Giraldi dovette rendersi conto dei numerosi errori sfuggiti al curatore e compilò un'*errata corrige* che riguarda le cc. 9-87 e che fu aggiunta nelle copie rimaste in tipografia (G48^b). Si tratta di una lista di 77 errori prodotti da salti o scambi di lettere in parte facilmente emendabili da un lettore attento:

c.	Lezioni di G47=G48 ^a =G48 ^b	<i>Correttione de gli errori</i>
9r	più grave pene	più gravi pene
9r	mi cresca pene et stratii	mi crescan pene et stratii
10r	da viso	dal viso
16v	fa noto a lui	fa noto a lei
19r	quanto di gratia il Ciel largo mi diede	quanto di gratia il Ciel largo vi diede
22r	preme (<i>in rima con estrema</i>)	prema
23v	dielmi sorte	dielmi in sorte
27v	si habbia	si habbian

²¹ Non è improbabile che l'idea fosse suggerita al Giraldi dalle *Rime* di Tullia d'Aragona stampate dal Giolito nel 1547 in quanto era la prima raccolta a inserire in modo sistematico nel testo l'indicazione dei destinatari dei singoli componimenti. È un'ipotesi avvalorata anche dal fatto che Giraldi ha trascritto di sua mano un madrigale delle *Rime* di Tullia d'Aragona nel ms. Nuove Accessioni 5 della Biblioteca comunale Ariostea di Ferrara, c. 6r: cfr. M. MESSINA, *Rime del XVI secolo in un manoscritto autografo di G. B. Giraldi Cinzio e di B. Tasso*, «La Bibliofilia», LVII, 2 (1955), pp. 108-47: 115.

PRIMI ACCERTAMENTI PER L'EDIZIONE DELLE *FLAMME*

30 ν	mal tuo grado	mal suo grado
41 r	il suo maggiore priego	il suo maggiore pregio

In qualche caso le correzioni erano volte a ripristinare la misura dell'endecasillabo:

c.	Lezioni di G47=G48 ^a =G48 ^b	<i>Correttione de gli errori</i>
31 ν	stato, e in vita nubilosa, e mesta?	stato, et in vita nubilosa, e mesta?
52 ν	anderai al ciel di piu sublimi honori	andrai al ciel di piu sublimi honori
57 ν	e a seguir, più fier che mai, mi sforza	et a seguir, più fier che mai, mi sforza
61 r	s'annovri teco fra li celesti heredi	s'annovri teco fra i celesti heredi

Vi sono anche alcune correzioni che vanno considerate varianti d'autore:

c.	Lezioni di G47=G48 ^a =G48 ^b	<i>Correttione de gli errori</i>
43 r	com'a piu chiaro, et honorato segno	com'a piu chiaro, et piu honorato segno
57 r	indi dipoi ne riede al suo mortale	indi ne riede poi al suo mortale
59 ν	et qual horrendo luoco fia, ch'allumi	et qual horrido luoco fia, ch'allumi

Ma una gran parte degli errori non sarebbe stata di facile correzione senza l'*errata* e si tratterà quindi anche di vagliare l'accuratezza della revisione d'autore. Ecco intanto una lista dei casi meno ovvi:

c.	Lezioni di G47=G48 ^a =G48 ^b	<i>Correttione de gli errori</i>
10 r	mentre che l'error dura, altro non crede.	mentre che l'error dura, altro non chiede.
18 r	e mi sprona in un tempo, e accoglie, e arresta	e mi sprona in un tempo, e avoglie ²² , e arresta

²² In Petrarca e Bembo figura sempre la forma *avolge* e potrebbe quindi trattarsi di un errore indotto dal precedente *accoglie*.

19r	invescati hami	inescati hami
27r	temo di anzi il lor di per aspra morte	temo ch'anzi il lor di per aspra morte
27v	lunga e corta guerra	lunga e certa guerra
28v	in notte oscura, in tenebrosi honori	in notte oscura, in tenebrosi horri
30v	Mentre, che del tuo mal fosti presaga alhor, che l'honorato altiero nome usasti di Madonna	Mente, che del tuo mal fosti presaga alhor, che l'honorato altiero nome udisti di Madonna
30v	Non vedi (rispond'ella) ch'alte scorte non poteo haver	Non vedi (rispond'ella) ch'altre scorte non poteo haver
32v	quel crudel, ch'anchor m'ancide	quel crudel, ch'ognhor m'ancide
39v	cantando gli honor tuoi santi, immortali, alzansi a volo, e dianti fama, e grido.	cantando gli honor tuoi santi, immortali, alzianti a volo, e dianti fama, e grido.
39v	et il dritto camin si le nasconde,	et il dritto camin si le s'asconde,
44r	e fiore in selva	e fiere in selva
46r	diede ordine, e penne	diede ardire, e penne
46v	da' vostri occhi avampi fuoco in me	da' vostri occhi aventi fuoco in me
50v	E se cortese Apollo a le mie notte ritorna mai,	E se cortese Apollo a le mie notte ritrova mai,
70r	So pur, ch'i suoi seguaci Amor tien desti con forza tal, ch'a lor spesso ne duole.	So pur, ch'i suoi seguaci Amor tien desti con ferza tal, ch'a lor spesso ne duole.
78r	mi veggio da me gire a peggior tempre	mi veggio da ree gire a peggior tempre

Non v'è dubbio che l'*errata* derivi da una rilettura attenta e capillare del testo, ma per valutarne la qualità giova anzitutto notare che essa non registra alcuni refusi evidenti, anche se facilmente emendabili dal lettore²³; né vengono corrette alcu-

²³ Cfr., ad esempio, «Deh nel nel mio estremo corso» > «Deh nel mio estremo corso» (G48^{a-b}, c. 14v); «seema» > «scema» (c. 22r); «che sevri me» > «che servi me» (c. 37v); «rato dal pigro sonno i' mi risveglio» > «ratto dal pigro sonno i' mi risveglio» (c. 53v); «scorperto» > «scoperto»

ne palesi irregolarità di metro e di rima. Non è quindi improbabile che vi siano ulteriori sviste e occorrerà allora tenere conto di certi fenomeni ricorrenti attestati dall'*errata*: lo scambio di *e* con *o* e *u* (*corta* > *certa*, *fiore* > *fiere*, *forza* > *ferza*, *lui* > *lei*) e la lettura impropria di *r* / *rr* (*honori* > *horrori*, *ordine* > *ardire*, *me* > *ree*).

D'altra parte, alcune delle correzioni indicate nell'*errata* non paiono del tutto ineccepibili:

c.	Lezioni di G47=G48 ^a =G48 ^b	Correttione de gli errori
50v	vengomi in mezzo 'l cor da i lumi gai tante vaghe dolcezze	<i>vengommi</i> ²⁴ in mezzo 'l cor da i lumi gai tante vaghe dolcezze
56v	perche, mentre in voi stava intento, e fiso, (ne come fosse cio seppi dipoi) sentei, ch'io fui di me stesso diviso	perche, mentre in voi stava intento, e fiso, (ne come fosse cio seppi <i>ma poi</i> ²⁵) sentei, ch'io fui di me stesso diviso
78r	non pur Corso non spero, che le tempre pietà, ne n'aspetto qui stato migliore,	non pur Corso non spero, che le tempre pietà, <i>n'aspetto</i> ²⁶ più stato migliore,
87r	il mondo, ch'hor con vel si altiero lustrì	il mondo, ch'hor con <i>volo</i> ²⁷ si altiero lustrì
87r	spira tanto valore, che n'enfiamme chi vola teco a par,	spira tanto valore, che <i>se n'enfiamme</i> ²⁸ chi vola teco a par,

(c. 58r); «Com' di pace via piu dolce l'ira» > «Come di pace via piu dolce l'ira» (c. 64r); «l'atre nub» > «l'atre nubi» (74v).

²⁴ Errore per *vengonmi*.

²⁵ Errore per *mai poi*. La lezione *dipoi* andrà recuperata come probabile variante d'autore.

²⁶ Errore per *né aspetto*. È lezione confermata fra l'altro da A. G. CORSO, *Rime*, in Vinègia, per Comin da Trino di Monferrato, MDL, c. 75r: «ne aspetto qui stato migliore». Anche la lezione *qui* andrà recuperata come variante d'autore.

²⁷ È verso ipermetro se non si corregge *volo* in *vol*.

²⁸ È verso ipermetro e il restauro meno arrischiato mi pare quello di sostituire *valore* con *valor*. La lezione *spira tanto valore, che n'enfiamme* andrà recuperata come variante d'autore.

Sta di fatto che quella revisione non lasciò del tutto soddisfatto il Giraldi se sull'esemplare delle *Fiamme* conservato presso la Biblioteca Estense di Modena egli aggiunse a penna un'altra serie di indicazioni in coda all'*errata*. È un supplemento in grafia regolare ed elegante, impaginato esattamente come la *Correttione de gli errori* a stampa e ciò offre un'ulteriore conferma che la revisione del testo è da attribuirsi all'autore e non al curatore. Non si tratta peraltro di appunti tardivi, ma di un'aggiunta compiuta subito poiché sul margine inferiore del frontespizio si legge, vergata con la medesima grafia, la dedica dell'autore «alla s.^{ra} Giulia Trotta Lombardina» che figura tra le nobildonne nominate nella *Tavola dell'opera* ed è altamente elogiata nel sonetto *Quantunque sia, quant'esser può, beltade* (*Fiamme*, 245)²⁹: si tratta insomma di una copia inviata in omaggio poco dopo la stampa e testimone dell'ultima volontà d'autore. In quella lista di correzioni aggiuntive il Giraldi sanò qualche altro refuso:

c.	Lezioni di G47=G48 ^a =G48 ^b	<i>Correttione</i> (aggiunte autografe)
54 ^r	i miei di scari e 'nfelici	i miei di scuri e 'nfelici
55 ^r	i superbi regni	i superni regni
57 ^r	Che fia chi 'l creda?	Chi fia che 'l creda?
58 ^v	egli è ch'appresso Donna i mi vivo in voi	egli è ch'espreso Donna i mi vivo in voi
81 ^v	l'arte adoprar, ne piu adopra lo 'ngegno	l'arte adoprar, ne piu adoprar ³⁰ lo 'ngegno

Egli rettificò anche qualche anomalia di rima:

c.	Lezioni di G47=G48 ^a =G48 ^b	<i>Correttione</i> (aggiunte autografe)
49 ^v	ardente fiamma (<i>in rima con pace</i>)	ardente face
55 ^r	dolce fiamma (<i>in rima con spiace</i>)	dolce face

²⁹ Cfr. G48^{a-b}, c. 82^r e, nella *Tavola*, c. M3^r.

³⁰ Giraldi scrive per errore «adoprare».

Inoltre, egli si accorse che la canzone *Poscia che la mia speme è 'n forza altrui*, costruita sullo schema ABCABCcDEeDFF, era in difetto di due versi nella fronte della quarta stanza e li aggiunse con l'indicazione «vi mancano»:

c.	Lezioni di G47=G48 ^a =G48 ^b	Correttione (aggiunte autografe)
32 ^v	Ma corcherassi il sol la oltre ond'esce, e 'l giorno pien di stelle andar vedrassi, e ritor- nare i fiumi a le lor fonti, [-esce] e frondi partorir metalli e sassi, [-onti]	Ma corcherassi il sol la oltre ond'esce, e 'l giorno pien di stelle andar vedrassi, e ritor- nare i fiumi a le lor fonti, <i>et su</i> <i>per l'alpi gir nuotando il pesce,</i> e frondi partorir metalli e sassi, <i>et tutti uguali al piano i poggi e i</i> <i>monti,³¹</i>

Forse scontento dell'asprezza di un accento ribattuto in 3^a e 4^a sede («onde in mé mánda»), segnò anche una variante con l'indicazione «correggi»:

c.	Lezioni di G47=G48 ^a =G48 ^b	Correttione (aggiunte autografe)
29 ^r	saggie, sante parole, accorto riso, onde in me manda dol- cemente Amore quant'ha il ciel di soave a parte a parte, quantunque io sia per voi arso e conquiso, pur sì mi godo et ho di ben tal parte, che sol d'arder per voi brama il mio core.	saggie, sante parole, accorto riso, <i>ond'Amor dolcemente in cor</i> <i>mi piove</i> quant'ha il ciel di soa- ve a parte a parte, quantun- que io sia per voi arso e con- quiso, pur sì mi godo et ho di ben tal parte, <i>ch'ardisco a pat-</i> <i>teggjar col sommo Giove.</i>

E a ragioni ritmiche può ascriversi anche un'altra variante d'autore:

c.	Lezioni di G47=G48 ^a =G48 ^b	Correttione (aggiunte autografe)
74 ^v	tolt'hanno a li mortal il chiaro lume	<i>banno tolt'a mortali</i> il chiaro lume

³¹ L'inchiostro è evanito, ma l'integrazione mi pare abbastanza sicura.

Infine la lista dei luoghi da correggere si chiude con alcune prescrizioni generali:

&: si deve scrivere in ogni luogo, \ove è scritto/ E inanti consonante.

I: si deve scrivere coll'apostrofo, quando significa io, i'.

E: si deve scrivere coll'apostrofo quando sig.^{ca} ei, e'.

Gli altri errori di poca importanza si lasciano al benigno, et diligente lettore.

Mentre l'aggiunta dell'apostrofo in *i* (= *io*) appare ovvia e andrà senz'altro recepita per evitare la confusione con l'articolo *i*, la prima e la terza avvertenza necessitano invece di qualche chiarimento. A un rapido esame potrebbe sembrare che l'istruzione iniziale presenti dapprima la forma inesatta (&) e poi quella corretta (*e*) come accade nell'*errata* che precede e nelle due norme susseguenti relative al troncamento di *io* ed *ei*, e ciò comporterebbe di correggere sempre *et* in *e* davanti a consonante, ma sarebbe una conclusione affrettata e soprattutto in contrasto con le abitudini grafiche arcaizzanti del Giraldi, tanto che la lettura più giudiziosa e fondata è indubbiamente quella contraria, cioè che si debba scrivere sempre *et* davanti a parola che inizia per consonante³². Inoltre, anche la terza indicazione contiene un apparente margine di ambiguità: a un primo sguardo si direbbe infatti che il Giraldi abbia scritto «quando sig.^{ca} et, e'», come se si trattasse di ridurre *et* a *e'* in caso di sinalefe³³; ma se si osserva l'*et* più da vicino, si nota

³² Ciò non vale ovviamente per una consonante muta come la *b* che permette la sinalefe con la vocale che segue e quindi la scelta tra *e* ed *et* dipende in tal caso da ragioni metriche. Non si tratta però di un'eccezione rilevante: quel che importa al Giraldi è che venga ripristinata la forma *et* in tutti i luoghi in cui l'alternativa tra *e* ed *et* non ha alcuna incidenza sulla regolarità ritmica del verso.

³³ È ipotesi evidentemente insostenibile e non basta un unico caso in G48^{a-b} ad accreditarla: «Ch'al pianto mio dia fine in qualche piaggia | E' à la mia lunga guerra acerba morte» (c. 11*r*).

che sopra la *-t* scritta per errore il Giraldi ha tracciato una *I* maiuscola in stampatello inserendo la maiuscola solo perché la *i* minuscola avrebbe coinciso quasi del tutto con i tratti della *-t* e quindi non sarebbe stata sufficientemente distinguibile³⁴. È vero che nelle *Fiamme* ricorre spesso la *i* per *io* e non vi sono casi invece di *e* per *ei*, sicché questa terza istruzione risulta del tutto superflua, ma leggendo *ei* anziché *et* si spiega meglio la sequenza delle tre avvertenze che potrebbero forse intendersi più come formula generica di chiusura dell'*errata* che come prescrizioni specificatamente riferite alle *Fiamme*. In concreto, nel testo a stampa si alternano le forme *i* e *i'* per *io* (con prevalenza della forma senza apostrofo), *et* ed *e* davanti a consonante (con prevalenza di *e*), mentre si trova sempre *e* davanti a vocale in sinalefe ed *et* davanti a vocale in dialefe³⁵. Pare verosimile che, in tali dettagli, il curatore o il tipografo abbia alterato le particolarità grafiche dell'originale manoscritto e che le forme minoritarie *i'* ed *et* davanti a consonante debbano considerarsi residui di un' imperfetta normalizzazione. Non vi è dubbio pertanto che la soluzione più ragionevole sia quella di eliminare l'oscillazione della stampa tra *e* ed *et* davanti a consonante adottando sempre *et* e, analogamente, di sciogliere la nota tironiana sempre con *et* salvo nei casi in cui occorre introdurre *e* ai fini della sinalefe. Andrà infine notato che l'uso di una formula usuale per rivolgersi al lettore, la grafia senza incertezze e l'inserimento in interlinea di un segmen-

³⁴ Ringrazio Marco Dorigatti, Valentina Gallo, Carla Molinari e Susanna Villari per avere discusso con me l'esatto significato della nota autografa del Giraldi.

³⁵ Solo in due casi, entrambi registrati nella *Correttione de gli errori*, si deve ripristinare la forma *et* al posto di *e*: «stato, e in vita nubilosa, e mesta» (G48^{a-b}, c. 31^v) va rettificato in «stato, et in vita nubilosa, e mesta», visto che la sinalefe su tre vocali è del tutto regolare nelle *Fiamme*; «e a seguir, più fier che mai, mi sforza» (G48^{a-b}, c. 57^v) va modificato in «et a seguir, più fier che mai, mi sforza».

to necessario come «ove è scritto» depongono a favore della trascrizione di un testo preesistente ed è perciò probabile che siano esistiti altri esemplari con dedica e correzioni autografe e si tratterà dunque di effettuare una ricognizione su tutte le 45 copie superstiti delle *Fiamme* alla ricerca di eventuali note d'autore.

Resta ora da considerare la storia del testo susseguente a G48^{a-b} e cioè le tre antologie delle *Rime spirituali*, dei *Fiori delle rime* e delle *Rime scelte*.

A parte qualche rara variante grafica, gli otto sonetti inclusi nel *Libro primo delle rime spirituali* riproducono fedelmente il testo delle *Fiamme* conservando un refuso corretto nell'*errata* a stampa («Nimphpe» per «Nimphe») e introducendo tre errori: «ad ognun» per «a ognun», con compromissione dello spartito metrico del verso; «chiamai» anziché «chiami», in rima con *a-mi*; «sempre mai piove» al posto di «sempre mi piove», lezione grammaticalmente accettabile, ma contraria all'*usus scribendi* che preferisce il bembiano «mai sempre»³⁶. Si può quindi escludere che si tratti di una pubblicazione rivista dall'autore ed è del resto un fatto assodato che l'anonimo curatore delle *Rime spirituali* «recupera con disinvoltura testi delle più recenti edizioni» riproducendoli meccanicamente dalle «stampe facilmente reperibili, in circolazione»³⁷.

³⁶ Cfr., rispettivamente, G48^{a-b}, cc. 39^v, 48^v, 47^v, 57^r, e *Libro primo delle rime spirituali*, cc. 36^r, 35^v e 36^v. Per «mai sempre» si veda ad esempio G48^{a-b}, cc. 38^v, 80^v e 81^v, e BEMBO, *Rime*, XX, 8; LXII, 5; XCIII, 4; CIV, 6; CXLII, 73.

³⁷ Cfr. F. TOMASI, *Alcuni aspetti delle antologie liriche del secondo Cinquecento*, in *I più vaghi e i più soavi fiori*. *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di M. BIANCO ed E. STRADA, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, p. 101, nota 65, e G. AUZZAS, *Notizie su una miscellanea veneta di rime spirituali*, in *Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, a cura di M. L. DOGLIO e C. DELCORNO, Bologna, il Mulino, 2005, pp. 205-20.

Diverso è il caso, dieci anni dopo le *Fiamme*, dei sei sonetti e un madrigale accolti nei *Fiori delle rime* del Ruscelli. Al netto dell'uniformazione grafica modernizzante estranea agli usi del Giraldi che avrebbe respinto, ad esempio, l'eliminazione dell'*h* etimologica o il ricorso a *et* solo per marcare la dialefe,³⁸ i *Fiori* presentano infatti una serie di varianti da ricondurre all'autore o almeno alla sua approvazione:

c.	G48 ^a =G48 ^b	<i>Fiori delle rime</i>
22 ^v	Al duolo, al pianto, al gran martir si avezza È la stanca alma,	Al duolo, al pianto, al gran martir sì avezza È la alma stanca, ³⁹
22 ^v	E cio che non è affanno odia, e disprezza:	E ciò che non è <i>doglia</i> , odia, e disprezza.
24 ^v	(Pur che di raro obietto egli al- tri infiamme)	(Pur che di <i>degn</i> o obietto egli <i>n</i> 'infiamme)
33 ^r	Seguita lei, che 'l vil vulgo ab- bandona:	<i>Segui pur lei</i> , che 'l vil vulgo ab- bandona,
33 ^r	Vedrai Apollo cingerti la fronte De la bramata sua verde corona.	<i>Tosto vedrenti la ben degna</i> fronte <i>Cinta de la sua verde alma</i> corona.
42 ^v	Chi tiene qualità da la tua luce.	Chi <i>ritien</i> qualità da la tua luce.
54 ^r	Che recò a Troia sì doloroso scempio.	Che recò a Troia <i>il</i> doloroso scempio.
54 ^r	Voi eccelsa, e divina, e con i vanni	Voi eccelsa, e divina, <i>onde co</i> i vanni

Sono aggiustamenti che dipendono in gran parte da ragioni ritmiche riconducibili al gusto esatto e armonioso del Ruscelli che suggeriva di evitare asprezze come la sinalefe con vocali accentate («non è[^]affanno») o la separazione del dittongo in sinalefe («Ve-dra-i[^]Apollo») o l'accento ribattuto in 3^a e 4^a sede («È la stánca[^]álma»). In fondo, la meticolosa normativa proposta dal Ruscelli in *Del modo di comporre in versi* del 1558

³⁸ All'intervento editoriale del Ruscelli mi pare possano ascriversi anche le varianti «angelichi costumi» > «angelici costumi», «fuoco» > «fo-co», «in stato alto e secondo» > «in stato alto, e fecondo», «Ove si colgono i» > «Ove si colgon' i».

³⁹ È errore per «l'alma stanca».

rendeva rude e obsoleto l'endecasillabo del Giraldi con il suo uso sistematico della sinalefe su tre vocali, che per Ruscelli «adopra sempre durezza», e con il ricorso occasionale alla sinalefe anche su quattro vocali (ad es. G48^{a-b}, c. 17r: «À risanarmi, timidetta, ^e^eaudace»; c. 45r: «Ch'a le tue gravi note ^e^eaⁱ detti saggi») ⁴⁰. Né il Giraldi poteva a quel punto ignorare l'arretratezza della propria tecnica di versificazione visto che alcuni mesi prima l'amico Bernardo Tasso gli aveva inviato un giudizio severo e onesto sulle asperità e le disarmonie dell'endecasillabo dell'*Ercole* ⁴¹. Ora, per quanto sia noto l'interventismo editoriale del Ruscelli, va detto che il rapporto di amicizia con il Giraldi rinsaldato proprio in quegli anni ⁴² e pubblicamente dichiarato ⁴³ rende assai improbabile

⁴⁰ Cfr. GIROLAMO RUSCELLI, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana* [...], in Venetia, appresso Gio. Battista et Melchior Sessa fratelli, MDLVIII, p. LXVIII («Ma per certo quello [il prender fiato, ovvero la sinalefe] di tre lettere è sempre poco utile alla dolcezza, nè alla gravità, nè ad alcun'altra lodata qualità nel verso, et adopra sempre durezza. Onde è ottimo consiglio il procurar di fuggirlo, quanto più si può. Molto più poi et duro, et da fuggirsi, è quell'altro di quattro, et tanto più se fra esse, che s'hanno da collidere, o inghiottir nella pronuntia, ne sia qualch'una con l'accento sopra, sì come è Può») e *passim*.

⁴¹ Cfr. la lettera di Bernardo Tasso del 9 settembre 1557 in GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, pp. 308-11, e in particolare pp. 309-10 («Vi sono di più molti versi che non hanno quel suono e quel numero ch'io vi saprei desiderare e sarebbe di bisogno "male tornatos incudi reddere versus", perché con poca fatica si formerebbero bellissimi e degni della vostra dottrina e d'un bellissimo poema»), e anche p. 304 («vi sono infiniti versi che non hanno quel numero che vorrei, che si potriano con pochissima fatica bellissimi fare»).

⁴² Cfr. la lettera a Bernardo Tasso del 12 ottobre 1559 in cui Giraldi chiede di salutare «il signor Ruscelli e gli altri comuni amici» (GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, p. 356).

⁴³ Cfr. RUSCELLI, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, p. CXI: «Il medesimo [di ciò che è stato detto in lode di Giovan Battista Pigna], senza necessità di serbar ordine, si può nel proposito nostro delle Letture affermar dell'Eccellente Signor Giovan Battista Giraldi, Segretario dell'Illustrissimo et

che quei ritocchi non fossero perlomeno concordati con l'autore. Non trattandosi però di una revisione complessiva di G48^{a-b}, sarebbe poco ragionevole accogliere a testo le varianti dei *Fiori* che andranno piuttosto collocate in una fascia evolutiva d'apparato.

Ancora diverso è il caso del *Secondo volume delle rime scelte* che, al di là di ritocchi grafici e refusi⁴⁴, presenta una serie abbastanza esile e dubbia di varianti ascrivibili all'autore:

c.	G48 ^a =G48 ^b	<i>Secondo volume delle rime scelte</i>
7v	Di fociosi desir d'angoscie carca,	Di fociosi desir, d'angustie carca,
17v	Mi da con una man, con l'altra è presta À risanarmi, timidetta, e audace,	Fere con una man, con l'altra è presta A risanarmi, timidetta, audace;
22v	Che si lontan son da la propria forma,	Et si lontan son da la propria forma,
38v	Vedrai pianger bellezza, e ad una incude	Vedrai pianger bellezza, e nell'incude
42r	O stelle già si a miei pensier nemiche	O stelle già a' miei pensier nemiche
48r	Che ti giova spiegar leggiera i vanni	Che ti giova spiegar altera i vanni

Eccellentissimo signor DUCA di Ferrara, che fin dalla sua fanciullezza ha scritto in Volgare, et in Latino versi di tanta stima, et tante nobili, et degne opere, che ha fatte in prosa nell'una et nell'altra di dette lingue».

⁴⁴ Il curatore delle *Rime scelte* riprende il testo delle *Fiamme* correggendo in modo non sistematico accenti, apostrofi, virgole, maiuscole, grafie antiquate («nimphe» > «ninfe», «anchora» > «ancora»); più regolare risulta l'eliminazione del dittongo («fuoco» > «foco», «maiestà» > «maestà»), anche se con qualche stravaganza (il pronome «voi» > «vuoi»). Appaiono corretti tutti i refusi delle *Fiamme* segnalati nella *Correttione de gli errori* e quindi è probabile che le *Rime scelte* derivino da un esemplare di G48^b. Viene eliminato anche un refuso non compreso nella *Correttione*, ma di facile ripristino congetturale in base all'antitesi «ner-bianca»: «Che d'un ver neuo ne la bianca mamma» (G48^{a-b}, c. 78r) > «Che d'un ner Neuo ne la bianca mamma» (*Rime scelte*, p. 451). Numerosi sono però gli errori introdotti *ex novo* e ciò porta a escludere una revisione della stampa da parte dell'autore.

54r	Si, ch'io mi goda teco quella pace,	Si, ch'io possa goder teco la pace,
62r	Ch'avampi, o agghiacci, o viva amando, o mora,	Avampi, o geli, o viva amando, o mora,

Anche qui dominano le preoccupazioni ritmiche rispetto alla sinalefe troppo estesa («timidetta,^e^^eaudace», «bellezza,^e^^ead», «avampi,^e^^eagghiacci»), o con vocale accentata («sì^a' miei»), e vi sono inoltre minime varianti sintattiche e lessicali («angoscie» > «angustie», «Mi dà» > «Fere», «leggiera» > «altera») che sarebbe facile ricondurre all'iniziativa arbitraria del curatore, ma che potrebbero anche derivare da una copia delle *Fiamme* postillata dall'autore e andranno perciò collocate nella fascia evolutiva dell'apparato.

A fronte del percorso editoriale che abbiamo descritto, l'edizione delle *Fiamme* dovrà dunque basarsi sul testo di G48^{a-b}, emendato dagli errori di stampa segnalati nella *Correttione de gli errori* e nell'ulteriore elenco aggiunto a penna sull'esemplare della Biblioteca Estense di Modena, tenendo conto anche di quei refusi «di poca importanza» che il Giraldi ha lasciato all'intelligenza del «diligente lettore». A quel testo, trascritto secondo criteri conservativi e modernizzato solo negli aspetti paragrafematici, si accompagnerà una fascia di apparato genetico in cui troveranno posto le varianti del fascicolo A di G47 e quelle lezioni non scorrette di G48^{a-b} poi superate nell'*errata* a stampa o in quella manoscritta. In una fascia di apparato evolutivo troveranno invece posto le varianti dei *Fiori delle rime* e del *Secondo volume delle rime scelte*. In appendice saranno infine collocate le liriche estravaganti, per ora solo cinque sonetti: *Vaghi, leggiadri, amorosetti fiori*, antecedente alle *Fiamme*; *Deb perc'hor non ho io, Donna, le rime*, edito nel *Tempio alla divina signora donna Giovanna d'Aragona* del 1554; i due sonetti indirizzati a Curzio Gonzaga, *Così gli spiriti de l'eterna Corte*, del 1559, e *Curzio a voi tolse il vostro a me il mio Alcide*, del 1563; e *Goselin, mostra l'honorato stile*, apparso postumo nel 1574.

PRIMI ACCERTAMENTI PER L'EDIZIONE DELLE *FIAMME*

Primi accertamenti per l'edizione delle «Fiamme».

Le *Fiamme* di Giovan Battista Giraldi Cinthio non sono un libro di rime costruito a freddo e in un breve arco di tempo, ma un canzoniere lucido e meditato che prende forma lentamente nell'orma del petrarchismo bembiano e arriva tardi alle stampe a metà Cinquecento. Il saggio prende in considerazione le testimonianze manoscritte e a stampa dell'esercizio lirico del Giraldi per delineare la storia del testo delle *Fiamme* come premessa a un'edizione critica e commentata.

First findings as for the «Fiamme» edition.

The Giovan Battista Giraldi Cinthio's *Fiamme* is not an extemporary book of poetry constructed in a short time, but a lucid and thoughtful "canzoniere" (organic collection of poetry) that slowly takes shape in the footsteps of Bembian Petrarchism and arrives late at print in the mid-16th century. The essay considers manuscripts and printed sources of Giraldi's lyric writing to outline the history of the text of the *Fiamme* as a premise for a critical and annotated edition.

SUSANNA VILLARI

UNA NOTA FILOLOGICA
SULLA STAMPA CAGNACINI DEL 1583
PER L'EDIZIONE DEL *CORPUS* TRAGICO GIRALDIANO

Il progetto di edizione critica del *corpus* delle tragedie giraldiane¹ scaturisce dall'esigenza di una visione unitaria dell'itinerario drammaturgico dello scrittore. Pur senza perdere di vista la specificità di ciascuna tragedia², si ritiene necessario,

¹ Con le cure di vari studiosi (Claudia Castorina, Renzo Cremante, Davide Colombo, Valentina Gallo, Irene Romera Pintor, Susanna Villari) è prevista la realizzazione di un'edizione in dieci tomi (nove volumi per le tragedie, più uno per sussidi filologici e indici), che dovrà confluire nella collana «*Arbor inversa - Studi e testi giraldiani*» (Aracne). Cfr. I. ROMERA PINTOR - S. VILLARI, *Premessa*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», VIII (2022), pp. 5-8.

² Oggetto in passato di autorevoli attenzioni critiche, le singole tragedie si possono leggere nelle seguenti edizioni, ispirate a diversi obiettivi e criteri scientifici e divulgativi: *Orbecche*, in *Il teatro italiano*. II. *La tragedia del Cinquecento*, a cura di M. ARIANI, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, pp. 79-184; *Orbecche*, in *Teatro del Cinquecento*. I. *La tragedia*, a cura di R. CREMANTE, Milano - Napoli, Ricciardi, 1988, pp. 261-459; *Cleopatra*, a cura di M. MORRISON e P. OSBORN, Exeter, University of Exeter, 1985; *Giraldi's Altile. The Birth of a New Dramatic Genre in Renaissance*, a cura di P. OSBORN, Lewiston-Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1992; *Epizija*, a cura di P. HORNE (*Epizija. An Italian Renaissance Tragedy by G. B. Giraldi*), Lewiston, Queenston, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1996; *Selene*, a cura di P. HORNE (*Selene. An Italian Renaissance Tragedy*), Lewiston-Queenston-

infatti, approdare a un'edizione unica, sia per garantire uniformità nei criteri editoriali ed esegetici, sia per consentire più agili riscontri intertestuali e intratestuali. Il rinnovato approccio al teatro tragico giraldiano non può prescindere dalla considerazione di una serie di fattori e di problemi critici ancora aperti: la possibile stratificazione redazionale dei testi tragici (non accertabile, in mancanza di testimoni d'autore); l'evoluzione dell'impianto teorico, invece attestata dall'esemplare ferrarese dei *Discorsi*³; il presumibile intreccio tra teoria e prassi drammaturgica, da cui scaturirono non solo le aggiunte al *Discorso intorno al comporre delle comedie et delle tragedie*, ma anche, con molta probabilità, i continui aggiustamenti che, fino alla morte, Giraldo dovette apportare ai suoi testi tragici, senza mai approdare a una stesura definitiva⁴. Di conseguenza è necessario osservare i testi tragici da una duplice prospettiva: da un lato il teatro dei primi anni Quaranta, con tutte le incertezze teoriche e le ricerche "sperimentali"; dall'altro gli esiti della successiva esperienza drammaturgica e delle più tarde rifles-

Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1996; *La tragedia Renacentista. Selene de Giraldo Cinthio*, a cura di I. ROMERA PINTOR, Madrid, A. Ateneísta de Estudios sobre la Mujer "Clara Campoamor", 1997; *Antivalomeni*, a cura di P. HORNE (*Gli Antivalomeni. An Italian Renaissance Tragedy by G. B. Giraldo*), Lewiston, Queenston, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1999; *Eufimia*, a cura di P. HORNE (*Eufimia. An Italian Renaissance Tragedy*), Lewiston-Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2003; *Selene*. Edizione e commento a cura di I. ROMERA PINTOR, Bologna, Clueb, 2004; *Arrenopia*, a cura di D. COLOMBO, Torino, Res, 2007; *Antivalomeni, Didone, Eufimia*, a cura di I. ROMERA PINTOR, Madrid, Editorial Complutense, 2008, 3 vol.; C. CASTORINA, *L'«Epizìa» di Giraldo Cinzio. Edizione critica* ("tesi di laurea in Lettere - curr. moderno"), Università degli Studi di Messina, 2012-2013.

³ Cfr. GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre. Rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. VILLARI, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002.

⁴ Per questa ipotesi: S. VILLARI, *Dallo scrittoio al teatro: considerazioni sulle tragedie giraldiane*, «Italique», XVIII (2015), pp. 13-34.

sioni critiche, filtrate dai maturi dibattiti “aristotelici” e segnate dal nuovo clima culturale controriformistico. Resta comunque fermo il fatto che, delle nove tragedie giraldiane, solo l’*Orbecche* ha avuto una fortuna editoriale vivente l’autore⁵, a partire dalla *princeps* del 1543⁶; le altre otto tragedie, insieme alla stessa *Orbecche*, sono state pubblicate postume, a cura del figlio di Giraldi, Celso, presso l’editore Giulio Cesare Cagnacini, nel 1583.

Risulta opportuno partire proprio dall’analisi di questa edizione postuma per metterne a fuoco gli aspetti peculiari (anche di natura “esterna”), attraverso la pubblicazione in appendice dei paratesti che corredano ciascuna tragedia⁷ e che offrono elementi utili a vagliare gli intenti e le modalità operative del curatore e dell’editore, mentre si riservano ad altra sede ulteriori indagini su questioni di natura testuale e tipofilologica⁸.

L’edizione postuma delle tragedie di Giraldi Cinzio si compone di nove unità autonome, precedute da un fascicolo

⁵ È un dato efficacemente sottolineato già da Carlo Dionisotti (recensione a P. HORNE, *The tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi*, Oxford, University Press, 1962, «Giornale Storico della Letteratura italiana», CLX, 1963, pp. 114-21), per segnalare i limiti di una visione di insieme che ponga sullo stesso piano tutte le tragedie del ferrarese.

⁶ Per la fortuna editoriale dell’*Orbecche* si veda da ultimo C. CASTORINA, *Giovan Battista Giraldi Cinthio, Orbecche. Censimento: tragedie cinque-seicentesche*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», III (2017), pp. 235-62.

⁷ *Infra*, Appendice, pp. 83-105. I paratesti vengono citati secondo una paragrafatura funzionale ai rinvii (il primo numero si riferisce alla dedica, il secondo al paragrafo).

⁸ Offre un fondamentale contributo J. L. CANET, *Análisis tipobibliográfico de Le tragedie di m. Gio. Battista Giraldi Cinthio, In Venetia, appresso Giulio Cesare Cagnacini, 1583*, «Lemir», xxv (2021), pp. 305-58. Rinvio anche ai primi risultati della *recensio* condotta da V. SESTINI, *Per un censimento dell’edizione Cagnacini delle «Tragedie» giraldiane (Venezia 1583): gli esemplari conservati in Italia*, in questo stesso fascicolo, pp. 111-37.

introduttivo, con una struttura complessiva che si può sintetizzare con la seguente formula collazionale⁹:

In 8°, A⁸; A-H⁸ I⁴; A-I⁸; A-K⁸; A-G⁸ H⁴; A-H⁸; A-I⁸; A-H⁸ I⁴; A-G⁸ H⁴; A-I⁸ K⁴.

La stampa fu realizzata con il concorso di varie figure professionali: Giulio Cesare Cagnacini, in qualità di editore¹⁰ e Niccolò Moretti e Paulo Zanfretti in qualità di tipografi¹¹.

Qualche precisazione va fatta per il luogo di stampa indicato sul frontespizio (Venezia), fittizio secondo alcuni studiosi, poiché le norme vigenti prevedevano che l'esercizio dell'attività

⁹ Il punto e virgola sottolinea la cesura tra tali entità tipograficamente indipendenti. Nella cinquecentina tutte le segnature sono in corsivo, ad eccezione della "A" del primo fascicolo, che doveva distinguersi dal contiguo fascicolo *A*. Contravvenendo al rigore delle convenzioni bibliografiche in uso (che prevedono nella formula collazionale il ricorso esclusivo dei caratteri tondi o, se si vuole, l'indicazione dei corsivi con χ o π), ho preferito ricalcare senza tecnicismi l'alternanza tondo / corsivo, per ragioni di immediata chiarezza filologica: cfr. S. VILLARI, *Tra bibliografia e critica del testo: un esempio dell'editoria cinquecentesca. Addendum*, in *Gli orizzonti dell'edotica. Autori, testi, lettori*, a cura di F. RICO, Roma, Carocci, 2022, pp. 119-46 (in particolare l'Addendum, pp. 139-43).

¹⁰ Per un profilo di Giulio Cesare Cagnacini, attivo a Ferrara tra il 1582 e il 1585 (all'inizio in società con Domenico Mammarelli e dal 1583 autonomamente): A. CIONI, *Cagnacini Giulio Cesare*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XVI, Roma, Treccani, 1973, pp. 299-300; R. MARCATTI, *Cagnacini. Giulio Cesare*, in *Dizionario degli editori, tipografi, librai itineranti in Italia tra Quattrocento e Seicento*, vol. I, coord. da M. SANTORO, a cura di R. M. BORRACCINI, G. LIPARI, C. REALE, M. SANTORO e G. VOLPATO, Pisa - Roma, Fabrizio Serra Editore, 2013, pp. 207-10 (anche per la bibliografia relativa).

¹¹ Su Moretti e Zanfretti, attivi a Venezia rispettivamente tra il 1583 e il 1600 e tra il 1582 e il 1584: *Short-title catalogue of books printed in Italy and of italian books printed in other countries from 1465 to 1600 now in the British Museum*, London, Trustees of British Museum, 1958 («Index of printers and publishers», pp. 895 e 986); cfr. anche le relative schede dell'ICCU, *Edit16*.

tipografica a Venezia fosse riservato a chi potesse dimostrare di aver svolto la professione o l'apprendistato in quella città per un congruo numero di anni consecutivi¹² (non era il caso di Cagnacini). Più convincente appare l'ipotesi che l'opera fosse stata effettivamente stampata a Venezia, considerata sede più favorevole per il mercato librario, e che Cagnacini, nel rispetto dei decreti veneziani, avesse commissionato il lavoro tipografico alle officine di Moretti e Zanfretti¹³.

Le caratteristiche esterne dell'edizione dimostrano, come accennato sopra, che le tragedie potevano circolare insieme o singolarmente, ciascuna dotata di un proprio paratesto, a se-

¹² Cfr. CIONI, *Cagnacini*: «il 27 apr. 1572 erano state votate nuove regole per gli aspiranti all'ammissione nell'università dei librai e stampatori: l'aspirante doveva provare di esser stato garzone in Venezia per cinque anni consecutivi, aver servito in quella città come lavorante per tre anni, ed esser stato dichiarato idoneo da periti eletti; i forestieri "che verranno per farsi maestri debbono prima lavorare nelle botteghe nostre almeno per cinque anni continui". Queste norme furono rese esecutive dall'autorità politica, che comminava una multa di 50 scudi, sequestri, ecc. ai contraventori».

¹³ Questa ipotesi è sintetizzata nella scheda dell'ICCU, *Edi16 (Cagnacini, Giulio Cesare 1582-1588)*, utile anche per gli aggiornamenti bibliografici posteriori alla voce di Cioni (cui aggiungiamo MARCATILLI, *Cagnacini*, p. 208): G. BORSA, *Clavis typographorum librariorumque Italiae 1465-1600*, Aureliae Aquensis, Koerner, 1980; F. ASCARELLI- M. MENATO, *La tipografia del Cinquecento in Italia*, Firenze, Olschki, 1989; *Index Aureliensis. Catalogus librorum sedecimo saeculo impressorum tertia pars*, t. III, Aureliae Aquensis, Koerner, 1992; *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento*, diretto da M. MENATO, E. SANDAL e G. ZAPPELLA, Milano, Editrice bibliografica, 1997. Sulla distinzione o sovrapposizione del ruolo di editore e stampatore nella tipografia antica: L. BALDACCHINI, *Il libro antico*, Roma, Carocci, 2011⁶, p. 61. Sulla questione cfr. ancora CANET, *Análisis tipobibliográfico de Le tragedie*, pp. 321-23 e *passim*, che, valutando i fregi e le lettere capitali decorate e istoriate, presenti nella stampa e in uso nelle due officine veneziane, ha individuato i ruoli di Zanfretti e Moretti nell'allestimento tipografico: la parte maggiore del lavoro risulta a carico del primo, mentre il secondo si dedicò agli *Antivalomeni* e all'*Epítia*.

conda delle richieste del mercato. Riporto di seguito la descrizione della stampa, ricostruendo l'esemplare standard¹⁴:

1. A⁸

[A1]r [frontespizio generale]:

LE TRAGEDIE | DI M. GIO. BATTISTA | GIRALDI CINTHIO, | Nobile
Ferrarese: Cioè

ORBECCHIE.	CLEOPATRA.
ALTILE.	ARRENOPIA.
DIDONE.	EVPHIMIA.
ANTIVALO-	EPITIA.
MENI	SELENE ¹⁵ .

AL SERENISSIMO SIGNOR | IL SIG. D. ALFONSO II. D'ESTE, | Duca di
Ferrara, &c. | CON PRIVILEGI. [marca tipografica: salamandra che striscia fra l'erba in cornice figurata; motto: «ne lateat anguis»¹⁶] IN VENE-
TIA, | Appresso Giulio Cesare Cagnacini. 1583.

¹⁴ Per l'elenco degli esemplari noti e la loro localizzazione: SESTINI, *Per un censimento*. Come punto di riferimento per le descrizioni ho utilizzato gli esemplari delle singole tragedie provenienti dal fondo Corniani Algarotti, conservati a Milano presso la Biblioteca Nazionale Braidense e integralmente digitalizzati: RACC. DRAM. 1994 (1. *Orbecche*; 2. *Altile*; 3. *Didone*; 4. *Antivalomeni*; 5. *Cleopatra*; 6. *Arrenopia*; 7. *Euphimia*; 8. *Epitia*; 9. *Selene*). Anomalie rilevate in tali esemplari verranno qui volta per volta segnalate.

¹⁵ Mantengo nella descrizione il raggruppamento dei titoli in due colonne (cfr. fig. 1). Va osservato che la sequenza dei titoli non persegue un ordinamento alfabetico, né rispecchia una cronologia compositiva, ma più verosimilmente la casuale successione con cui le singole opere passarono al torchio. La *Selene*, ultima in elenco, non fu certo l'ultima ad essere scritta, né gli *Antivalomeni* sono anteriori alla *Cleopatra* (cfr. ROMERA PIN-TOR, *Nota introduttiva* a GIRALDI CINTHIO, *Selene*, ed. 2004, pp. 9-10). La situazione non cambia qualora si leggano i titoli orizzontalmente, poiché, ad esempio, l'*Arrenopia* è più tarda rispetto alla *Didone*. Si noti il titolo «ANTIVALO-MENI» spezzato, allo scopo di garantire la simmetria delle due colonne.

¹⁶ Cfr. E. VACCARO, *Le marche dei tipografi ed editori italiani del secolo XVI nella biblioteca Angelica di Roma*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 245-46, fig. 301; G. ZAPPELLA, *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento. Reper-*

c. [A1]*v*: ritratto dell'autore; cc. A2*r*-[A5]*v*: [dedica di Celso Giraldi] ALLO | SERENISSIMO | SIG. ET PATRON | MIO SEMPRE | COLENDISSIMO | Il Signor Duca di Ferrara»; [A6]*r*-[A7]*v*: «GIVLIO CESARE | CAGNACINI | A' LETTORI; [A8]*v* bianca (la carta risulta caduta o non riprodotta nella copia digitale braidense).

Iniziali decorate o istoriate e fregi si trovano alle cc. A2*r* e [A6]*r*¹⁷.

2. A-H⁸ I⁴ [pp. 136]

[p. 1 frontespizio]: ORBECCHIE | TRAGEDIA | DI M. GIO. BATTISTA | GIRALDI CINTHIO, | NOBILE FERRARESE. | DI NVOVO RISTAMPATA, | et ricorretta. | Con l'aggiunta di VIII Tragedie dell'istesso | Autore, non più stampate. | CON PRIVILEGI. [marca tipografica di Cagnacini, come nel frontespizio generale¹⁸] IN VENETIA, | Appresso Giulio Cesare Cagnacini. | MDLXXXIII.

[p. 2: ritratto dell'autore]; 3-8: [dedica di G. B. Giraldi Cinthio] ALL'IL-LVSTRISS. | ET ECCELLENTISS. | SIGNORE, | *IL SIG. DVCA HERCOLE | da Este Secondo*; | Duca Quarto di Ferrara [*infra*, fig. 3]; 9: Argomento; 10: Le persone che parlano; 11-14: Prologo; 15-26: Atto I; 26-48: Atto II; 49-88: Atto III; 89-102: Atto IV; 123-28: Atto V; 129-35: La tragedia a chi legge; [136 *colophon*]: IN VENETIA | Appresso Paulo Zanfretti. | MDLXXXIII.

Lettere capitali decorate o istoriate e fregi alle pp. 3, 9, 10, 11, 14, 15, 26, 46, 48, 49, 89, 103, 119, 129, [136]¹⁹. Il fregio nella pagina con il *colophon* rappresenta un putto alato²⁰.

3. A-I⁸ [pp. 144]

[p. 1 frontespizio]: ALTILE | TRAGEDIA | DI M. GIO. BATTISTA | GIRALDI CINTHIO, | NOBILE FERRARESE. | CON PRIVILEGI. [marca tipo-

torio di figure, simboli e soggetti e dei relativi motti, Milano, Editrice Bibliografica, 1986, p. 338 (CCXXI^p e fig. 1052). Cfr. CANET, *Análisis tipobibliográfico de Le tragedie*, p. 310 e *infra*, fig. 1. Sul legame del motto (*Edi^t16*, 1655, 2343) con l'emblema «All'insegna della salamandra» della libreria gestita a Ferrara dai Cagnacini: MARCATILI, *Cagnacini*, p. 207.

¹⁷ Immagini in CANET, *Análisis tipobibliográfico de Le tragedie*, p. 314.

¹⁸ Immagine *ivi*, p. 310 e *infra*, fig. 2.

¹⁹ Immagini in CANET, *Análisis tipobibliográfico de Le tragedie*, p. 315.

²⁰ Non è una marca tipografica, dato che Zanfretti non ne era dotato: VACCARO, *Le marche*, p. 246; cfr. *infra*, fig. 4. Il medesimo fregio ricorre, peraltro, nella stessa *Orbecche*, p. 48, in *Altile*, p. 10, in *Cleopatra*, p. 127.

grafica di Cagnacini, come nel frontespizio generale] IN VENETIA, | Appresso Giulio Cesare Cagnacini, | MDLXXXIII.

[p. 2: ritratto dell'autore]; [3]-5: [dedica di Celso Giraldi] ALL'ILLUSTRISS.^{MO} | ET ECCELLENTISSIMO | SIGNORE CORNELIO | BENTIVOGLI, | *Marchese di Castelgualtiero, Signore di | Magliano, Conte d'Antegnate; | Luogotenente Generale di S. A. Sereniss.*; 6: Argomento - Le persone che parlano; 7-10: Prologo; [11]-33: Atto I; 33-48: Atto II; 48-79: Atto III; 80-110: Atto IV; 111-44: Atto V.

La p. 105 è erroneamente numerata «125».

Iniziali capitali decorate o istoriate e fregi alle pp. [3], 6, 7, 10, [11], 33, 48, 80, 111²¹.

4. *A-K*⁸ [pp. 160]

[p. 1 frontespizio]: DIDONE | TRAGEDIA | DI M. GIO. BATTISTA | GIRALDI CINTHIO, | NOBILE FERRARESE. | CON PRIVILEGI. [marca tipografica di Cagnacini, come nel frontespizio generale] IN VENETIA, | Appresso Giulio Cesare Cagnacini, | MDLXXXIII.

[p. 2: ritratto dell'autore]; [3]-5: [dedica di Celso Giraldi] ALL'ILLUSTRISS. | ET ECCELLENTISSIMO | SIGNORE ET PATRON | MIO SEMPRE COLENDISS. | Il Sig. Don Alessandro di Este; 6: Argomento - Le persone che parlano; 7-8: Prologo; 9-35: Atto I; 35-62: Atto II; 62-86: Atto III; 86-108: Atto IV; 108-28: Atto V; 129-57: [Giraldi Cinthio, apologia della *Didone*] ALL'ILLUSTRISS. | ET ECCELLENTISS. | Signore, Signore mio os-ser-|vandissimo; [158-60 bianche (assenti o non digitalizzate nell'esemplare braidense)].

Iniziali capitali decorate o istoriate e fregi alle pp. 3, 6, 7, 8, 9, 35, 62, 72, 86, 108, 129²².

5. *A-G*⁸ *H*⁴ [pp. 120]

[p. 1 frontespizio]: GLI ANTIVALOMENI | TRAGEDIA | DI M. GIO. BATTISTA | GIRALDI CINTHIO, | NOBILE FERRARESE. | CON PRIVILEGI. [marca tipografica di Cagnacini, come nel frontespizio generale] IN VENETIA, | Appresso Giulio Cesare Cagnacini, | MDLXXXIII.

[p. 2: ritratto dell'autore]; 3-5: [dedica di Celso Giraldi] ALL'ILLUSTRISS. | ET REVERENDISS SIG. | ET PATRONE | mio sempre colendiss. | il sig. Cardinale di Este; 6: Argomento; 7: Le persone che parlano; 8-10: Prologo; 11-31: Atto I; 32-60: Atto II; 61-80: Atto III; 81-97: Atto IV; 98-118: Atto

²¹ Immagini in CANET, *Análisis tipobibliográfico de Le tragedie*, p. 315.

²² Immagini *ivi*, p. 316.

v; [119 *colophon*]: In Venetia, | Appresso Nicolò Moretti | 1583 [marca tipografica: Fortuna, donna in mare con vela al vento e motto «non bis»²³] | [p. 120 bianca].

Iniziali capitali decorate o istoriate e fregi alle pp. 3, 4, 8, 10, 11, 33, 81, 98²⁴.

6. *A-H*⁸ [pp. 128]

[p. 1 frontespizio]: CLEOPATRA | TRAGEDIA | DI M. GIO. BATTISTA | GIRALDI CINTHIO, | NOBILE FERRARESE. | CON PRIVILEGI. [marca tipografica di Cagnacini, come nel frontespizio generale] IN VENETIA, | Appresso Giulio Cesare Cagnacini, | MDLXXXIII.

[p. 2: ritratto dell'autore]; 3-5: [dedica di Celso Giraldi] ALL'ILLUSTRISS. | ET ECCELLENTISS. | SIGNOR ET PATRON | mio sempre colendiss. | *Il Sig. Don Giovanni Andrea D'Oria*; 6: Argomento - Le persone che parlano; 7-8: Prologo; 9-40: Atto I; 40-66: Atto II; 66-86: Atto III; 87-110: Atto IV; 110-27: Atto V; [p. 128 bianca].

La p. 8 è erroneamente numerata 9. A p. 65 refuso nel titolo corrente: «TERZO» in luogo di «SECONDO».

Iniziali capitali decorate o istoriate e fregi alle pp. 3, 6, 7, 8, 9, 18, 40, 66, 87, 110, 119, 127²⁵.

L'esemplare braidense attesta a p. 87 un errore di numerazione e una anomalia (sanati in corso di tiratura, come risulta da altri esemplari: cfr. *infra*, fig. 6 e 7).

7. *A-I*⁸ [pp. 142]

[p. 1 frontespizio]: ARRENOPIA | TRAGEDIA | DI M. GIO. BATTISTA | GIRALDI CINTHIO, | NOBILE FERRARESE. | CON PRIVILEGI. [marca tipografica di Cagnacini, come nel frontespizio generale] IN VENETIA, | Appresso Giulio Cesare Cagnacini, | MDLXXXIII.

[p. 2: ritratto dell'autore]; 3-6: [dedica di Celso Giraldi] ALL'ILLUSTRISS.^{MA} | SIGNORA MIA | SIG. ET PATRONA | SINGOLARISSIMA. | La signora Laura Boiarda Tiene | Contessa di Scandiano; 7: Argomento; 8: Le persone che parlano; 9-10: Prologo; 11-30: Atto I; 30-61: Atto II; 62-89: Atto III; 90-113: Atto IV; 114-42: Atto V.

²³ Vd. VACCARO, *Le marche*, p. 305-06 e fig. 406; ZAPPELLA, *Le marche*, pp. 182-83 (C1b) e fig. 571. Cfr. CANET, *Análisis tipobibliográfico de Le tragedie*, p. 320 e *infra*, fig. 5.

²⁴ Immagini in CANET, *Análisis tipobibliográfico de Le tragedie*, p. 317.

²⁵ Immagini *ivi*, p. 318.

La p. 7 è erroneamente numerata 8.

Iniziali capitali decorate o istoriate e fregi alle pp. 3, 7, 9, 11, 30, 62, 90, 114²⁶.

8. *A-H⁸I⁴* [pp. 136]

[p. 1 frontespizio]: EVPHIMIA | TRAGEDIA | DI M. GIO. BATTISTA | GIRALDI CINTHIO, | NOBILE FERRARESE. | CON PRIVILEGI. [marca tipografica di Cagnacini come nel frontespizio generale] IN VENETIA, | Appresso Giulio Cesare Cagnacini, | MDLXXXIII.

[p. 2: ritratto dell'autore]; 3-5: [dedica di Celso Giraldi] ALL'ILLUSTRISS | ET ECCELLENTISS. SIG. | ET PATRONE | mio sempre colendiss. | Il Signor Don Cesare d'Este»; 4: Argomento; 5: Le persone che parlano; 8-10: Prologo; [11]-28: Atto I; 29-52: Atto II; 52-79: Atto III; 79-104: Atto IV; 105-35: Atto V; 135: [*colophon*]: IN VENETIA, | appresso Paulo Zanfretti, | MDLXXXIII; [p. 136 bianca].

Iniziali capitali decorate o istoriate e fregi alle pp. 3, 4, 8, 10, [11], 29, 47, 52, 77, 79, 90, 104, 105, 116, 135²⁷.

9. *A-G⁸H⁴* [pp. 120]

[p. 1 frontespizio]: EPITIA | TRAGEDIA | DI M. GIO. BATTISTA | GIRALDI CINTHIO, | NOBILE FERRARESE. | CON PRIVILEGI. [marca tipografica di Cagnacini come nel frontespizio generale] IN VENETIA, | Appresso Giulio Cesare Cagnacini, | MDLXXXIII.

[p. 2: ritratto dell'autore]; pp. [3]-5: [dedica di Celso Giraldi] ALLA SERENISS. | MADAMA MIA SIGNORA, | ET PATRONA COLENDIS. | La Signora Duchessa di Ferrara»; 6: Argomento - Le persone che parlano; 7: Prologo; 8-26: Atto I; 27-44: Atto II; 44-68: Atto III; pp. 69-92: Atto IV; pp. 93-118: Atto V; [p. 119 *colophon*: marca tipografica di Nicolò Moretti come negli *Antivalomeni*] In Venetia, | Appresso Nicolò Moretti | 1583; [120 bianca].

Erroneamente numerate le pp. 29 (31), 31 (29), 82 (78), 83 (79), 86 (82), 91 (87), 94 (90), 95 (91), 114 (104), 115 (105), 116 (106), 117 (107).

Iniziali capitali decorate o istoriate e fregi alle pp. [3], 6, 7, 8, 9, 11, 27, 44, 69, 93²⁸.

²⁶ Immagini *ivi*, p. 318.

²⁷ Immagini *ivi*, p. 319. Il fregio con una testa di putto con ali (a p. 135, *infra*, fig. 8), presente nella stessa *Euphymia* anche alle pp. 90 e 116, si trova pure nel fascicolo introduttivo con i paratesti (c. [A7]r), nella *Didone* (pp. 6 e 129), negli *Antivalomeni* (p. 4), nell'*Arrenopia* (p. 7).

²⁸ Immagini in CANET, *Análisis tipobibliográfico de Le tragedie*, p. 320.

10. *A-J⁸K⁴* [pp. 152]

[p. 1 frontespizio]: SELENE | TRAGEDIA | DI M. GIO. BATTISTA | GIRALDI CINTHIO, | NOBILE FERRARESE. | CON PRIVILEGI. [marca tipografica di Cagnacini come nel frontespizio generale] IN VENETIA, | Appresso Giulio Cesare Cagnacini, | MDLXXXIII.

[p. 2: ritratto dell'autore]; 3-5: [dedica di Celso Giraldi] ALLA SERENISS. | MADAMA MIA SIGNORA, | ET PATRONA COLENDIS. | La Signora Duchessa di Urbino; 6: Argomento; 7: Le persone che parlano; 8-10: Prologo; 11-42: Atto I; 43-65: Atto II; 65-83: Atto III; 84-107: Atto IV; 107-149: Atto V; 150 [*colophon*]: IN VENETIA, | appresso Paulo Zanfretti, | MD LXXXIII; [151-52 bianche].

Iniziali capitali decorate o istoriate e fregi alle pp. 3, 8, 11, 21, 24, 43, 65, 83, 84, 107, 140, 145, 149, 150²⁹.

Peculiarità segnalate fin da studi del XIX secolo farebbero pensare a una prima tiratura con soltanto otto tragedie rispetto alla tiratura definitiva (con nove tragedie)³⁰. La questione va opportunamente chiarita, accertando lo stato di questa eventuale primitiva tiratura inclusiva di solo otto tragedie e identificando, nel caso, la tragedia tardivamente aggiunta.

²⁹ Immagini ivi, p. 321. Il fregio nella pagina [150] (una testa tra due lampade) è presente in una variante nella *Didone* (p. 8), nell'*Arrenopia* (p. 8), nell'*Euphemia* (pp. 47 e 77). Cfr. *infra*, fig. 9 e 10.

³⁰ Cfr. ROMERA PINTOR, *Nota al testo*, in GIRALDI, *Selene*, p. 75, nota 2, dove è riportato l'appunto di C. NEGRONI, *Le tragedie di Giraldi*, «Il Bibliofilo», IV (1833), p. 118, circa l'esistenza di un esemplare di sua proprietà con caratteristiche diverse rispetto a quelle note e descritte da Brunet (J. C. BRUNET, *Manuel du libraire et de l'amateur des livres*, t. II, Bruxelles, P. J. De Mat - H. Remy, 1821, p. 98) e da Gamba (B. GAMBA, *Serie dei testi di lingua e di altre opere importanti nella italiana letteratura scritte dal secolo XIV al XIX*, Venezia, co' tipi del Gondoliere, 1839⁴, p. 425): «il mio esemplare ha nella prima carta questo frontispizio: *Orbecche | tragedia | di M. Gio. Battista | Giraldi Cinthio | nobile ferrarese | di nuovo ristampata | et ricorretta | con l'aggiunta di VII Tragedie dell'istesso | Autore non più stampate | con privilegi | In Venetia. Appresso Giulio Cesare Cagnacini / MDLXXXIII [...]*. Dopo l'*Orbecche* vengono le altre sette tragedie, tutte secondo la descrizione del Gamba mancandovi naturalmente la nona, cioè *Selene*, poiché nel frontispizio solamente otto ne sono annunciate».

L'ipotesi di Negroni che si trattasse proprio della *Selene* si fondava sull'assenza di quest'ultima tragedia nel suo esemplare, non dotato, come si deduce dalla sua descrizione, del frontespizio generale con i titoli delle tragedie³¹. Ma in proposito si può ricordare che Giusto Fontanini³² segnala l'*Orbecche* pubblicata «insieme con le altre VII di lui Tragedie: l'*Altile*, *Didone*, *Antivalomeni*, *Cleopatra*, *Arrenopia*, *Eufimia*, *Selene*, in Venezia, per Giulio Cesare Cagnacini, 1583», escludendo dall'elenco l'*Epitia*, non la *Selene*. Ad Apostolo Zeno l'omissione dell'*Epitia* sembrò una mera svista di Fontanini³³, il quale in realtà, più che essere distratto, al momento della compilazione del repertorio tragico doveva avere davanti uno di quegli esemplari segnalati da Negroni, in cui, come “giunta” all'*Orbecche* si indicavano sette tragedie. Se si esclude che Fontanini ricavasse i titoli da un presunto primitivo frontespizio generale in cui non era inclusa l'*Epitia*, è possibile ipotizzare che la sequenza delle otto tragedie fosse semplicemente dedotta dall'assenza di questa tragedia nell'esemplare a sua disposizione.

Sicuramente più economica risulta l'ipotesi che la dicitura «VII Tragedie» invece che «VIII Tragedie» nel frontespizio premesso all'*Orbecche* costituisse un mero refuso tipografico (la banale caduta di un «D») corretto in corso di tiratura e che non si sia verificata alcuna discrasia nell'allestimento della

³¹ Vd. *supra*, nota precedente.

³² G. FONTANINI, *Biblioteca dell'eloquenza italiana con le Annotazioni di Apostolo Zeno*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1753, p. 472.

³³ FONTANINI, *Biblioteca*, p. 472, nota 3 (di Apostolo Zeno): «Se Monsignore tra le sette nominate *Tragedie* del *Giraldi* avesse contata anche l'*Epitia*, che in ordine è la penultima, avrebbe detto, che elleno, oltre all'*Orbecche*, non sono sette, ma otto, raccolte, e dedicate al Duca Alfonso II dopo la morte di *Cintio Giraldi*, da *Celso*, unico superstite di cinque figliuoli di lui. I soggetti di queste *Tragedie* sono tratti in gran parte da' suoi *Ecatommiti*». I corsivi sono nella stampa.

stampa a riguardo del numero delle tragedie da pubblicare. L'equivoco in cui incorsero Negrone e Fontanini potrebbe essere dunque imputabile da un lato al loro riferimento a esemplari con lo scarto della tiratura («VII» in luogo di «VIII»), dall'altro alla consistenza dei volumi a loro disposizione; la prevista diffusione delle tragedie a blocchi indipendenti di fatto favorì una grande varietà di combinazioni nei volumi rilegati, che potevano contenere, in ordine variabile, tragedie singole o due o più tragedie e non essere necessariamente corredate del fascicolo iniziale comprendente il frontespizio generale e i paratesti introduttivi (*infra*, App. 1a e 1b).

Tali ipotesi potranno essere confermate o smentite da uno spoglio più ampio e completo degli esemplari dell'edizione, ma dai paratesti è possibile spigolare elementi interessanti per delineare il progetto editoriale di Celso e dell'editore Cagnacini.

Non vi è alcun cenno a una volontà di Giovan Battista Giraldi di pubblicare le sue tragedie³⁴, ma nella dedica del *corpus* tragico ad Alfonso II d'Este (*infra*, App. 1a) Celso esprime il convincimento che il padre, se avesse potuto da morto sentire e giudicare, sarebbe stato contento di quella pubblicazione (1a, 5). Celso ricorre al termine «reliquie» sia per indicare se stesso come discendente della famiglia Giraldi, sia per designare le carte del padre come materiali degni di venerazione (1a, 4). Re-

³⁴ Già all'epoca della *princeps* dell'*Orbecche*, tuttavia, Giraldi aveva espresso con chiarezza le remore alla divulgazione a stampa di opere tragiche che, per i loro caratteri poetici innovativi, prestavano il fianco alle critiche accademiche, già subite per l'*Orbecche* (vd. *infra*, App. 2) e per la *Didone* (cfr. l'apologia, in GIOVAN BATTISTA GIRALDI, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996, lett. 23); riserve mai sciolte, nonostante il proposito di assecondare le richieste del pubblico interessato (vd. *infra*, App. 2, 13). Nella *princeps* degli *Ecatommiti* (Monteregale, Leonardo Torrentino, 1565) Arlenio Arnoldo preannunciava ai lettori l'uscita del *corpus* tragico giraldiano (cfr. *Gli Ecatommiti*, a cura di S. VILLARI, Roma, Salerno Editrice, 2012, vol. III, p. 1841), ma senza dare seguito al progetto.

sta ignota la consistenza di quelle «reliquie» e una delle ipotesi riguarda, appunto, come ricordato all'inizio, il loro stato di scartafacci, sottoposti a un lavoro di lima probabilmente non concluso, ma in qualche modo compensato dalle amorevoli cure di Celso e dell'editore: circostanza che non si potrà ignorare in sede ecdotica, tenendo conto di tutte le interferenze (tipografiche, editoriali) nel passaggio dei testi giraldiani alla stampa.

Celso dichiara l'intento di suggellare la gloria del padre defunto sotto l'égida del duca di Ferrara, scelto non a caso come dedicatario e paragonato a un sole capace di dar luce a ciascuna tragedia «appartatamente, et universalmente a tutte insieme» (1a, 9). La metafora astronomica sembra rispecchiare e giustificare le dieci sezioni della stampa (nove tragedie precedute da un quaderno con i paratesti iniziali), con una dichiarata prospettiva numerologica che tiene conto, appunto, della scansione in dieci blocchi (1a, 10: «essendo il numero decenario quello che, in se stesso riflettendosi, si va in infinito moltiplicando, così infinitamente il chiaro nome di Vostra Altezza serenissima le recherà honore et gloria»). Ciò conferma la calibrata costruzione della cinquecentina, anche sotto il profilo della sua struttura materiale, all'interno della quale le nove tragedie hanno la loro autonomia, con i relativi frontespizi indipendenti, ma nel contempo sono idealmente unite dal fascicolo con il titolo complessivo, che accoglie la dedica introduttiva di Celso (1a) e l'avviso editoriale «a' lettori» (1b). In quest'ultimo Giulio Cesare Cagnacini allude, con una metafora militare (l'impresa di «un invitto capitano nell'ispugnar qualche fortissimo castello» 1b, 4), alle difficoltà di acquisizione dei materiali autografi, ottenuti probabilmente grazie ai rapporti con Celso (1b, 6) e verosimilmente non senza un sacrificio di risorse ed energie, compensato dalla convinzione del valore di Giovan Battista e del lustro che egli aveva dato a Ferrara, come Omero a Smirne, Virgilio a Mantova, Catullo a

Verona (1b, 3). Il nome di Giraldi viene posto, dunque, accanto a quello dei grandi autori classici, nell'ambito di un progetto editoriale che puntava alla divulgazione anche di altre opere «di non minor riputatione, diletatione et utile». Celso Giraldi, da parte sua, nel consegnare gli scartafacci del padre per la stampa, cercò di interpretarne gli intenti: seguendo il modello editoriale dell'*Orbecche*, egli non solo conservò nella nuova edizione la dedica a Ercole II d'Este che accompagnava l'*editio princeps* e le edizioni successive della tragedia, ma compose e firmò altre dediche da premettere rispettivamente alle altre otto tragedie: a Cornelio Bentivoglio (*Altile*), ad Alessandro d'Este (*Didone*), al cardinale d'Este (*Gli Antivalomeni*), a Giovanni Andrea Doria (*Cleopatra*), alla contessa Laura Boiardo (*Arrenopia*), a Cesare d'Este (*Euphimia*), alla duchessa di Ferrara (*Epitia*), alla duchessa di Urbino (*Selene*). Nelle proprie lettere dedicatorie (che recano tutte la medesima data, ad eccezione dell'ultima, che ne è priva) Celso istituisce sempre un nesso tra carattere della tragedia e fisionomia del dedicatario (secondo una tecnica già adottata dal padre nelle dediche alle varie sezioni degli *Ecatommitti*), anche nell'obiettivo di procurare per ciascuna tragedia una sorta di tutore («curatore et defensore», come specificato nella dedica a Cesare d'Este, App. 8, 4). Cornelio Bentivoglio, luogotenente del duca di Ferrara, è associato alla figura del valoroso Norrino, protagonista maschile dell'*Altile* (App. 3, 5). Al giovanissimo Alessandro d'Este è dedicata la *Didone*, in virtù delle tematiche classiche che da un lato potevano incontrare gli interessi culturali del promettente rampollo estense (App. 4), dall'altro si configuravano come veicolo di insegnamenti morali (particolarmente utili ad un adolescente) grazie a una lettura allegorica del mito: «Enea ci rappresenta uno prudentissimo eroe, Giove la parte superiore dell'anima humana, Mercurio la discorsiva e ragionevole, et Didone la parte inferiore et sensuale» (4, 9). E così la dedica diventa anche un incoraggiamento all'esercizio delle

virtù morali, sottolineando le funzioni pedagogiche della letteratura. La tragedia *Antivalomeni* è dedicata al cardinale Luigi d'Este (App. 5), nel segno di una continuità, dato che Giraldo Cinthio gli aveva dedicato la seconda deca degli *Ecatommisti* (contenente quelle novelle che avevano offerto la trama alle tragedie *Orbecche*, *Altile* e *Antivalomeni*), sottolineando le azioni che il cardinale aveva promosso a sua tutela per contrastare l'impeto della fortuna. La *Cleopatra*, grazie all'episodio della battaglia navale di Azio, trovava il suo ideale dedicatario nella figura dell'ammiraglio genovese Giovanni Andrea Doria (App. 6), celebrato da Celso per le sue imprese navali a servizio di Filippo II re di Spagna (6, 5-6), così come circa vent'anni prima Giovan Battista lo aveva ricordato (dedicandogli il secondo e il terzo *Dialogo della vita civile* degli *Ecatommisti*) per le azioni contro i Turchi che aveva compiuto, ancora ventenne, conquistandosi onori e riconoscimenti da parte dello stesso re. Al giovane Cesare d'Este, figlio di Alfonso, marchese di Montecchio, è dedicata l'*Euphymia*, per l'epilogo della tragedia (le nozze tra Filone re del Peloponneso e Eufimia figlia del re di Corinto), posto come auspicio per un'analoga felice conclusione di un accordo matrimoniale tra lo stesso Cesare e Virginia de' Medici (App. 8, 5). In linea con il padre, che aveva dedicato due decche degli *Ecatommisti* (la terza e la decima) a signore illustri del suo tempo (Laura Dianti e Margherita di Francia), anche Celso indirizza tre delle tragedie a donne influenti, istituendo un parallelismo tra le virtù delle eroine tragiche e le doti delle dedicatari. Interessante, nella dedica alla duchessa Margherita Gonzaga, l'affermazione di una mancata rappresentazione dell'*Epitia* («né in publico esposta, né rappresentata in scena»: App. 9, 4), che conferma e *silentio* il diverso esito scenico delle altre tragedie³⁵.

³⁵ Per una ricognizione di notizie sulle rappresentazioni delle tragedie giraldiane: GIRALDI CINTHIO, *Discorso sulle commedie e sulle tragedie*, in *Di-*

Le dediche di Celso, oltre a mostrare i suoi rapporti con l'ambiente "cortigiano", soprattutto ferrarese, attestano una certa abilità retorica e una cultura umanistica, di cui sono indizi le allusioni mitologiche e le immagini suggestive (es. App. 1a, 9; 3, 4; 4, 8-11; 5, 2-5, 8; 6, 7-8; 8, 7; 9, 2, 5), ma anche il lessico ricercato, riflesso di una familiarità con la tradizione poetica.

Qualche considerazione sulla *facies* testuale della stampa Cagnacini è possibile a partire dagli esiti di una collazione (allo stato attuale limitata alla dedica di Giraldi a Ercole II d'Este) con la *princeps* dell'*Orbecche* e altre cinque edizioni cinquecentesche della stessa tragedia. Ho utilizzato i seguenti esemplari³⁶:

A = *Orbecche tragedia* [...], Venezia, Aldo, 1543 (Barcelona, Biblioteca de Catalunya - copia digitalizzata).

A¹ = *Orbecche tragedia* [...], 1547, contraffazione dell'edizione aldina (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense - copia digitalizzata).

G¹ = *Orbecche tragedia* [...], Venezia, Giolito, 1551 (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale - copia digitalizzata).

L = *Orbecche tragedia* [...], Torino, Lorenzini, 1560 [ma nel *colophon*: Venezia, Domenico Farri] (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense - copia digitalizzata).

G² = *Orbecche tragedia* [...]. *Di nuovo corretta secondo l'originale dell'Autore e ristampata*, Venezia, Giolito, 1572 (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale - copia digitalizzata).

F = *Orbecche tragedia* [...]. *Di nuovo corretta secondo l'originale dell'autore et ristampata*, Venezia, Farri, 1578 (Bologna, Biblioteca Universitaria - copia digitalizzata).

scorsi intorno al comporre, pp. XVII-XVIII, nota 3; I. ROMERA PINTOR, *Nota introduttiva* a GIRALDI CINTHIO, *Selene*, ed. 2004, pp. 9-10.

³⁶ Non ho potuto collazionare le seguenti edizioni, tra quelle realizzate fino al 1583: 1543 (contraffazione dell'aldina), 1558 (Venezia, Giolito), 1564 (Venezia, Francesco Rampazetto), 1583 (Venezia, Fabio e Agostino Zoppini). Cfr. CASTORINA, *Giovan Battista Giraldi Cinthio, Orbecche*, pp. 236-40. Occorrerà peraltro accertare l'anteriorità o posteriorità cronologica dell'edizione Zoppini 1583 rispetto alla Cagnacini dello stesso anno.

C = *Orbecche tragedia* [...]. *Di nuovo ristampata et ricorretta. Con l'aggiunta di VIII tragedie dell'istesso Autore, non più stampate*, Venezia, Cagnacini, 1583 (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense - copia digitalizzata).

Riporto nella seguente tabella i risultati del confronto, segnalando con asterisco le lezioni palesemente erronee:

Par.	[<i>Orbecche</i> , dedica a Ercole II d'Este]	
2	<i>à scrittori</i> A G ¹ L <i>a scrittori</i> A ¹	<i>agli scrittori</i> G ² F C
3	<i>de poemi</i> A A ¹ G ¹ L	<i>di poemi</i> G ² F C
4	<i>e Greci</i> A A ¹ G ¹ L	<i>i Greci</i> G ² F C
	<i>e Latini</i> A A ¹	<i>i Latini</i> G ¹ L G ² F C
5	<i>de quali</i> A A ¹ G ¹ L <i>l'auttoritadi</i> A A ¹ G ¹ L G ² F	<i>de' quali</i> G ² F <i>dei quali</i> C <i>l'auttoritade</i> C
6	<i>che tutte</i> A A ¹ G ¹ L G ² <i>devea</i> A A ¹ G ¹ L <i>facile a dare</i> A A ¹ G ¹ L G ² F	<i>che di tutte*</i> F C <i>dovea</i> G ² F C <i>facile dare*</i> C
7	<i>spetialmente</i> A <i>Girolamomaria</i> A <i>ch'io mi</i> A A ¹ G ¹ L G ² F <i>i' mi</i> A G ¹ L	<i>specialmente</i> A ¹ G ¹ L G ² F C <i>Girolamo maria</i> A ¹ G ¹ L <i>Giro-</i> <i>lamo Maria</i> G ² F C <i>che io mi</i> C <i>io mi</i> G ² F C
8	<i>due</i> A A ¹ G ¹ L G ²	<i>dui*</i> F C
9	<i>ch'importanza</i> A A ¹ G ² L	<i>che importanza</i> G ² F C
10	<i>ne le latine</i> A A ¹ G ¹ L	<i>nelle latine</i> G ² F C
11	<i>pregghi</i> A G ¹ L G ² F <i>p̄ghi</i> A ¹ <i>continove</i> A A ¹ <i>m'hanno</i> A A ¹ G ¹ L G ² F	<i>prieghi</i> C <i>continue</i> G ¹ L G ² F C <i>mi hanno</i> C
12	<i>difesa</i> A A ¹	<i>difesa</i> G ¹ L G ² F C
13	<i>serà</i> A A ¹ <i>io non dubito</i> A A ¹ G ¹ L G ²	<i>sarà</i> G ¹ L G ² F C <i>io che dubito*</i> F C
14	<i>stano*</i> A	<i>stāno</i> A ¹ <i>stanno</i> G ¹ L G ² F C

Limitatamente a questa piccola porzione paratestuale, i tre errori che la stampa Cagnacini condivide con l'edizione di Domenico Farri del 1578 (6 *che di tutte* per *che tutte*; 8 *dui* per *due*;

13 *io che dubito per io non dubito*)³⁷ consentono di avanzare l'ipotesi (da verificare con collazioni più estese) che Cagnacini abbia utilizzato per l'*Orbecche* un esemplare di tale edizione, l'ultima realizzata prima del 1583. Peraltro, a partire dall'*Orbecche* edita nel 1572 (vd. G², F e anche Venezia, Zoppini, 1583), gli stampatori richiamano nei frontespizi l'attenzione sulla correzione del testo effettuata su un presunto originale d'autore, espediente utile e diffuso per rilanciare con autorevolezza un'opera nel mercato librario. Secondo la prassi dell'editoria antica l'ultima edizione prodotta era di norma ritenuta la migliore, e dunque Cagnacini, con l'avallo di Celso, si attenne ad essa, da cui ereditò, però, anche i refusi.

La tipologia delle varianti relative alla dedica premessa all'*Orbecche* attesta un adattamento del sistema grafico, fonomorfológico e paragrafematico in linea con gli sviluppi generali della lingua cinquecentesca e probabilmente indipendente da una revisione d'autore affidata a qualche eventuale originale perduto, sebbene alcune innovazioni fonomorfológicas (si pensi alla soppressione di forme arcaiche dell'articolo determinativo o delle preposizioni, come *e* per *i*, o *de* per *di*) siano compatibili anche con l'evoluzione della scrittura di Giraldi attestata dagli autografi di altre opere.

In vista del progetto (attualmente in corso) di una rinnovata edizione, insieme all'*Orbecche*, delle otto tragedie postume, l'osservazione delle modalità di approccio al testo dell'*Orbecche* da parte di Cagnacini e della qualità delle sue innovazioni grafiche e morfologiche, può fornire un filtro valutativo per discriminare l'*usus scribendi* dell'autore dagli usi degli operatori dell'officina tipografica. Merita una riflessione la presenza si-

³⁷ I tre errori risultano corretti nell'edizione del 1594, che però reca una variante proprio nel titolo: *Orbecca tragedia di m. Gio Battista Giraldi Cinthio da Ferrara. Di nuovo ricorretta e ristampata*, in Venetia, appresso Gio. Battista Bonfadino, MDXCIII.

SUSANNA VILLARI

stematica, a partire dall'*Altile*, di virgolette alte ai margini per evidenziare detti sentenziosi (un esempio a fig. 6-7). Occorrerà tornare sull'argomento in altra sede, per formulare qualche ipotesi sulle ragioni, sulle funzioni e sulla paternità di queste virgolette, che risultano assenti nell'*Orbecche* (sia nell'edizione postuma che nell'*editio princeps*).

APPENDICE

I paratesti³⁸

La trascrizione dei paratesti si fonda sugli esemplari della stampa Cagnacini conservati a Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, RACC. DRAM. 1994: vd. *supra*, nota 14. Si adottano criteri conservativi, con interventi limitati alla distinzione di *u* da *v*, alla resa di *j* in *i*, all'adattamento all'uso moderno del sistema paragrafematico (interpunzione, segni diacritici, maiuscole). Si sciolgono, senza segnalazione nel testo, le abbreviazioni e i compendi (es. *colendiss.* > *colendissimo*, *devotiss.* > *devotissimo*, & > *et*, *f.m.* > *felice memoria*, *humiliss.* > *humilissimo*, *M. Antonio* > *Marco Antonio*, *m.* > *messer*, *rep.* > *repubblica*, *sereniss.* > *serenissimo/a*, *seru.* > *servitore*, *sig.* > *signor*, *S.R.S.* > *Sua Reverendississima Signoria*, *V.A.* > *Vostra Altezza*). Si rispettano tutte le oscillazioni e le particolarità fonomorfologiche. Si mantiene la maiuscola nelle formule "onorifiche" e si inserisce qualche "a capo" per dare, ove opportuno, respiro alla pagina. Si rende con un puntino soprascritto il raddoppiamento fonosintattico nel caso di *affatica* > *a[˙]ffatica* (2, 4). Gli evidenti refusi di stampa riscontrati nella dedica all'*Orbecche* si correggono sulla scorta delle lezioni della *princeps* (2,6 *che di tutte* > *che tutte*; 2,8 *dui* > *due*; 2,13 *io che dubito* > *io non dubito*).

³⁸ Il progetto di edizione del *corpus* tragico giraldiano non prevede l'accoglienza dei paratesti non d'autore, ai quali pertanto si vuole dedicare spazio e attenzione in questa sede. Nelle recenti edizioni moderne si leggono soltanto le dediche a Luigi d'Este (*Antivalomeni*, in *Antivalomeni, Didone, Euphemia*, a cura di ROMERA PINTOR, pp. 3-4), ad Alessandro d'Este (*Didone*, ivi, pp. 3-4), a Cesare d'Este (*Euphemia*, ivi, pp. 3-4), a Giovanni Andrea Doria (in *Cleopatra*, a cura di MORRISON e OSBORN, p. 2 e p. 72, note). L'unica dedica d'autore (quella premessa all'*Orbecche*, edita sulla base dell'*editio princeps* in *Teatro del Cinquecento*. I. *La tragedia*, pp. 283-85), si pubblica qui per uniformità secondo il testo della stampa Cagnacini (per le varianti, cfr. la tavola *supra*, p. 80).

1a.

[Dedica di Celso Giraldi al Duca di Ferrara Alfonso II d'Este]

[1] Allo serenissimo Signor e patron mio sempre colendissimo il signor Duca di Ferrara.

[2] Non è dubbio alcuno che, sì come messer Cinthio Giovambattista Giraldi fu il primo fra poeti toscani che cantasse boscherecce favole et piacevoli amori di semplici pastori et vaghe ninfe, onde gli spettatori et i leggenti insieme ne trahessero et utile et diletto³⁹, così che egli sia da annoverare fra i più eccellenti, che regali amori et miseri avvenimenti habbiano gratiosamente spiegati; onde gli ascoltanti poscia gli egregi mimi udendo et i pomposi theatri rimirando, havessero talmente il compatimento col gioire mescolato, che quasi l'un l'altro nulla soverchiasse⁴⁰.

[3] Ma, oimè, sì come il caro padre mio fu buon tragico, hebbe anco una vita tragica et tutta tutta d'angustie et acerbità ripiena et colma. Et tra le sciagure ch'egli sofferse fu c'havendo esso cinque figli maschi vide le tenebre di morte immaturamente oscurarne quattro⁴¹, et per ciò quei pii funerali officii, che doveano per legge di natura i figli al padre, lo

³⁹ Allude alla rivisitazione del genere della satira drammatica che Giraldi aveva messo in atto con l'*Egle*, rappresentata «in casa dello autore» il 24 febbraio e il 4 marzo, come informa l'autore stesso nella didascalia dell'*editio princeps* (*Egle satira*, Ferrara, s. n. t. [1545/47]). Cfr. GIAMBATTISTA GIRALDI CINZIO, «*Egle*», «*Lettera sopra il comporre le satire atte alla scena*», «*Favola pastorale*», ed. critica a cura di C. MOLINARI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1985; una nuova edizione in *Teatro del Cinquecento*. 1. *La tragedia*, pp. 883-967 (e pp. 988-1003: nota al testo). Cfr. anche R. DRUSI, *Sul Prologo dell'«Egle» di G. B. Giraldi Cinzio*, «*Quaderni Veneti*», II (2013), pp. 307-18.

⁴⁰ Celso insiste sul successo e sull'efficacia emotiva degli spettacoli promossi dal padre.

⁴¹ Dei cinque figli maschi (Lucio Olimpio, Cintio, Celso, Lelio, Linio), solo Celso sopravvisse al padre.

stesso padre fu isforzato dalla severità del fato usare verso i propri figli; a me è toccato poi, minore d'anni di tutti gli altri, di sparger lagrime (che così pur l'humana consanguinità compatisce) et a tutti i fratelli, et finalmente al padre⁴². [4] Io dunque, come reliquia⁴³ di questa famiglia particolare de' Giraldi, offro et con schiettezza d'animo et con prontezza a Vostra Altezza serenissima queste reliquie paterne. [5] Percioché mi assicuro che lo spirito di mio padre n'havrà gioia e contento, et son chiaro anco che, se le insensate⁴⁴ et fredde ceneri sue che nella tomba giacciono havessero polso, lena et conoscenza, grandemente se ne compiacerrebbero.

[6] Et se bene poca lode io sia per havere appo il mondo, al glorioso nome di lei queste tragedie consagrando, come che io dimostri poco giudizio in offrirle dono in vero troppo sproportionato a gl'infiniti meriti suoi, nondimeno iscuserammi et la pargolezza mia et la grandezza delle glorie sue, le quali non si possono giamai in altra guisa da i donanti riconoscere, se non come sogliono i sacrificanti i sacri Numi riverire con incensi. [7] Havrò almeno mostrato giudizio nella elettione di lei, come loro tutrice considerata. Laonde, sì come le muse de gli ameni colli di Pindo et di Parnaso habitatrici, che secondo il commune parere sono nove, harmoneggiano per la virtù da Apollo infusale, così queste di numero nove, tragedie,

⁴² Giovan Battista Giraldi morì nel 1573. L'edizione di Celso si colloca proprio a un decennio dalla morte del padre.

⁴³ *reliquia*: 'discendenza'. Per attestazioni del termine in questa accezione: *GDLI* (= *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di S. BATTAGLIA, poi Giorgio BÀRBERI SQUAROTTI, 21 vol., Torino, Utet, 1961-2002), *s.v.*, 5. Ma poco più sotto, nello stesso paragrafo, lo stesso termine («reliquie») è usato con il significato di 'documento' 'testimonianza' (*GDLI*, *s.v.*, 15). Un analogo parallelismo tra le due forme di lascito paterno (tragedie e prole) si ripropone nella dedica a Luigi d'Este (App., 5, 7), dove le tragedie sono il «germe spiritale», mentre Celso si definisce suo «germe corporale».

⁴⁴ *insensate*: 'prive di sensi'.

c' hora le consagro, havranno gratia et consonanza nel cospetto delle genti, col sovrano favore di lei. [8] Et sì come Cinosura, Arturo et l'altre imagini celesti del nostro hemispero vanno et eternamente girando et raggirando attorno il nostro polo, così questi tragici poemi del Giraldi con lode mai sempre attorno giraranno, senza temere punto l'onte del tempo, et gli oltraggi dell'oblio, appoggiati alla fermezza del suo glorioso nome, come a stabilissimo polo. [9] Et sì come la sonora testugine d'Orpheo, doppo la cui lacerosa morte nel cielo fu locata et diece volte fregiata, lumi ricevendo et gli ornamenti del luminoso sole⁴⁵, così queste nove tragedie saranno diece fiate come da chiarissimo sole illustrate, dandole ella, et a ciascheduna di loro appartatamente et universalmente a tutte, insieme lume et ornamento. [10] Et essendo il numero decenario quello che in se stesso riflettendosi si va in infinito moltiplicando, così infinitamente il chiaro nome di Vostra Altezza serenissima le recherà honore et gloria.

[11] Altro non dirò, se non che io, et come suo soggetto, et come figliuolo di padre che per molti anni servì questa nobi-

⁴⁵ *la sonora ... sole*: per l'invenzione della lira dal carapace di una tartaruga, da parte di Orfeo, e per il mito delle origini della costellazione della lira: IGINO, *Astronomia poetica*, II 7 (cfr. la traduzione in lingua italiana: IGINO, *Mitologia astrale*, a cura di G. CHIARINI e G. GUIDORIZZI, Milano, Adelphi, 2009), dove però manca un riferimento esplicito ai "dieci fregi". Esso tuttavia poteva risultare implicito nello stesso racconto di Iginio, dove sono ricordati gli onori in vario modo tributati a Orfeo da parte delle muse («raccolsero le sue membra e lo seppellirono: per ricordarlo nel modo migliore possibile disposero nel cielo una serie di stelle in forma di lira») e di Apollo, che gli donò il caduceo. La numerologia di Celso poteva essere dedotta, dunque, proprio dal gruppo formato da Apollo e dalle muse (queste ultime nove, secondo la tradizione: ESiodo, *Teogonia*, 75-80). Nelle carte astronomiche antiche, inoltre, la costellazione della lira è convenzionalmente rappresentata da dieci astri principali (IGINO, *Mitologia astrale*, ed. cit., tavola fuori testo).

lissima et gloriosissima casa di Este⁴⁶, et per una naturale prontezza et innato piegamento⁴⁷, che dall'alvo materno tutti noi Giraldi trahemo al servizio di lei, mi sospingono a farle cotale dedicatione, la quale benignamente secondo la smisurata solita sua cortesia, si degnerà di aggradirla, come io sono prontissimo a consegnargliela.

[12] Humilissimamente me le inchino, desiderando ogni felicità.

[13] Di Ferrara il primo d'ottobre MDLXXXIII.

[14] Di Vostra Altezza serenissima humilissimo et devotissimo servitore, Celso Giraldi.

1b.

[1] Giulio Cesare Cagnacini a' lettori

[2] Havendo io, humanissimi lettori, inteso sempre da' savii, et trovato l'istesso confermato ne' libri de' più dotti auttori, che tutti siamo universalmente tenuti giovare, et far beneficio prima a' più prossimi, a gli amici et poi alla patria, considerando, dico, che a tal obbligo non meno de gli altri sono astretto anch'io, quantunque debole et humil soggetto, ho voluto schivare lo scoglio dell'ingratitude, per non sentirmi da alcuno meritevolmente riprendere. [3] Ho, dunque, presentandomi buona occasione, fatto acquisto delle presenti nobilissime tragedie, della felice memoria del magnifico et non mai a bastanza lodato signor Gioambattista [*sic*] Giraldi Cinthio, gentilhuomo di questa nostra inclitissima città di Ferrara, la quale si può non meno gloriare di questo suo alunno, di quel che si può gloriare Smirna del suo Homero, Mantua del suo Virgilio et Verona del suo Catullo. [4] Ho stampate et date in luce le suddette tragedie, senza perdonare a nissuna sorte di

⁴⁶ Giraldi fu a servizio dei duchi d'Este (Ercole II e Alfonso II), in qualità di segretario, dal 1547 al 1563.

⁴⁷ *piegamento*: 'inclinazione', 'favore'.

spesa o fatica, acciò comparischino ornate di tutti quei più leggiadri abiti et ornamenti, che lor si richiedeva. E quantunque in far tal acquisto habbia sostenuto non minor travaglio di quel che si sostenga un invitto capitano nell'ispugnar qualche fortissimo castello, tuttavia per giovar al publico et per arrear riputatione et gloria a me stesso, a gli amici et alla patria, non ho voluto ricusarla. [5] Et in oltre per la lunga servitù, che ho sempre tenuta et al presente tengo et per l'adietro son per tenere con la nobil casa Giralda, mi trovo disposto, d'ogni hora, che mi si presenti l'occasione a cose molto maggiori, se Iddio mi presterà facultà et vita. [6] Sì che, benignissimi lettori, s'io conoscerò che vi sia stata a grado questa sì pronta inclinatione et disposition d'animo verso di voi et verso ciascuno che si diletta d'opre virtuose, mi sforzerò alla giornata, se possibil sia, darvi altre cose di non minor riputatione, diletta-tione et utile.

[7] State sani.

[8] Di Ferrara, il primo d'ottobre MDLXXXIII.

2. *Orbecche*

[dedica di G.B. Giraldi Cinthio a Ercole II d'Este]⁴⁸

[1] All'illustrissimo et eccellentissimo Signore, il signor duca Ercole da Este secondo, duca quarto di Ferrara.

[2] Dura cosa è, illustrissimo Signore, a gli scrittori di qualunque sorte, fuggire a questi tempi i morsi della invidia, la quale, come nemico armato, sta sempre co' denti fuori per mordere et lacerare chi scrive. [3] Et posto che ciò sia difficile in ogni sorte di compositione, egli è sommamente difficile quando altri si dà a scrivere in quella maniera di poemi che sono stati per tanti secoli tralasciati, ch'appena di loro vi resta

⁴⁸ Per questa dedica rinvio al commento di Renzo Cremante, in *Teatro del Cinquecento*. I. *La tragedia*, pp. 283-85.

una lieve ombra. [4] Di qui è ch'io istimo che sia quasi impossibile che coloro i morsi di essa invidia fuggano, i quali si danno a comporre nuove tragedie a questi tempi, l'uso delle quali, solo maestro di tutte le cose, per la gran lascivia del mondo, come io credo, in tutto è mancato, et appresso i Greci, che la tragedia trovaro, et appresso i Latini, che, togliendola da essi, senza alcun dubbio, assai più grave la fecero. [5] Et anchora ch'Aristotile ci dia il modo di comporre, egli, oltre la sua natia oscuritate, la quale (come sapete) è somma, riman tanto oscuro e pieno di tante tenebre, per non vi essere gli auttori dei quali egli adduce l'auttoritate et gli essempli per confirmatione de gli ordini et delle leggi ch'egli impone a gli scrittori d'esse ch'afatica è intesa non dirò l'arte ch'egli insegna, ma la diffinitione ch'egli dà della Tragedia.

[6] Ciascuna di queste cose adunque da sé, non che tutte insieme, mi dovea fare restare di por mano in cosa di tanta fatica et sì facile a dare materia ad altrui di biasimarmi. [7] Ma tanto hanno potuto in me i preghi di molti amici, et specialmente del magnifico messere Girolamo Maria Contugo, gentilissimo giovane et ornato di molte virtù, ch'anchorà che io mi conoscessi di deboli forze a così grande impresa, et vedessi a che rischio io mi poneva, proposi 'l volere de gli amici ad ogni mio pregiudicio. [8] Composta adunque ch'io hebbi questa tragedia, che fu in meno di due mesi, havendole già parata in casa mia il detto messer Girolamo sontuosa et onorevole scena, fu rappresentata da Messer Sebastiano Clarignano da Montefalco, il quale si puote sicuramente dire il Roscio et l'Esopo de' nostri tempi, a Voi, illustrissimo Signore et padron mio. [9] Et posto ch'ella et da Vostra Eccellentia et da tutti quelli divini ingegni che seco la videro et l'udiro, fosse maravigliosamente lodata, pure, considerando io di che importanza fosse lasciare uscire nel cospetto del mondo cose tali et quanto più agevol cosa è riprenderle, che comporre, voleva che, standosi ella celata appresso di me, fosse contenta di

quelle lodi ch'allora hebbe, et tenesse meglio tra i confini della mia casa essere stata una volta lodata che, tratta da vana speranza, si ponesse a rischio di dispiacere et di essere a membro a membro lacerata da' morsi de gli invidi nel publico. [10] Ma poi che piacque all'illustrissimo et reverendissimo Cardinale di Ravenna, ch'ella facesse nuova mostra di sé innanzi a Sua Reverendissima Signoria e dell'illustrissimo et reverendissimo cardinale Salviati, molti chiari signori et pellegrini ingegni molte volte con somma istanza la mi hanno chiesta, tratti dalle lodi che, et Voi, Signor mio, tra tutti gli altri giudicioso et ornato di tutte quelle lodi et alte virtuti ch'ad eccellentissimo signore et nobilissimo spirito si convengono, allhora le deste, et dopo insieme con Voi le diero amendue que' reverendissimi Signori, celebri et chiari ne gli studii di tutte le honeste discipline, che nelle greche et nelle latine carte si contengono. [11] Laonde, non potendo io più far loro di ciò disdetto, senza incorrere nel nome di villano, come i prieghi degli amici mi constrinsero a comporla, così anco le costoro continue dimande mi hanno sforzato a lasciarla uscire.

[12] Devendo ella adunque pur uscir fuori, ho voluto, illustrissimo Signor mio, ch'ella a Voi, prima che a nessun altro, reverentemente s'offra; perché facendosi schermo contra chiunque assalir la volesse dall'auttorità dell'illustre nome vostro, quasi da fortissimo scudo difesa, più sicura si stia contra gli assalti loro, sì ancho perché sia appresso Voi, da quanto ella è, certissimo pegno della riverenza ch'io vi porto et chiaro testimonio della mente mia, a Voi sempre divota. [13] Et s'ella fia da Voi con quello animo accolta, con cui la vostra rara virtude et molta cortesia mi promette che sarà, io non dubito che ella non rimanga da ogn'invidia sicura; et mostrandomi, se non in tutto, almeno in parte verso di Voi grato, non vi faccia ampia fede della sincera mia affettione et volontaria servitude, ond'io vi sono con molta osservanza astretto. [14] Il che

se fia, si darà ardire all'altre sue sorelle, *Attile*, *Cleopatra* e *Didone*, c'horà timide appresso me stanno nascose, di lasciarsi vedere.

[15] Intanto, baciando a Vostra Illustrissima Signoria l'honorata mano, humilmente le mi raccomando.

[16] Alli XX di maggio MDXLI⁴⁹.

[17] Di Vostra Illustrissima Signoria Servitore, Giovan Battista Cinthio Giraldi.

3. *Attile*

[dedica di Celso Giraldi]

[1] All'illustrissimo et eccellentissimo signore Cornelio Bentivogli, marchese di Castelgualtiero, signore di Magliano, conte d'Antegnate, luogotenente generale di Sua Altezza serenissima⁵⁰.

[2] Mio signore et patrone sempre colendissimo, se fra gli humani essercitii nobilissima è l'arte militare, quanto sarà quel duce o cavaliere per virtù riguardevole che fra' più honorati duci et cavalieri honoratissimo mai sempre si sia dimostrato?

[3] Come ha fatto Vostra Eccellenza illustrissima, la quale in molti importantissimi carichi di guerra si è tanto valorosamente diportata, che nello invecchiarsi degli anni, si è nelle menti humane co i fatti egregi et degni di grande animo gloriosamente ringiovanita; che ben la conobbe tale et la pregiò sino dalla prima gioventù colui che con giusta lance libra et con occhio di lince distingue il valore e 'l pregio di ciascuno.

[4] Laonde volendo al glorioso nome di lei sacrare una delle

⁴⁹ Merita qualche attenzione la data della dedica (che ripropone quella attestata nella *princeps*), già osservata con sospetto dagli studiosi (a partire da HORNE, *The tragedies*, p. 23) in quanto precoce in rapporto alla data della prima edizione (MDXLIII).

⁵⁰ Su Cornelio Bentivoglio (1519/20-1585): T. ASCARI, *Bentivoglio, Cornelio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. VIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 1966, pp. 608-10.

tragedie di mio padre, non mi è parso disdicevole che, fra l'altre, io le doni *Altile*, in cui Norrino, prode et nobilissimo guerriero, col fermo et ben sodo bastone della virtù, passa i fluttuanti golfi dell'acerba et procellosa fortuna, et finalmente poi gode pace et tranquillità; così ella, doppo tante fatiche militari, et doppo tante acerbità di repugnante fortuna hora sprezzate et hora superate, gode pace. [5] Et per farla più avventurosa Iddio l'ha arricchita di bellissima et copiosissima prole⁵¹, sopra cui piovano i cieli tutte le loro gratie et versino tutti i loro favori, et ciascuna delle benigne stelle, quasi a prova l'una dell'altra, santi influssi instilli, accioché la gloria del padre ne i figli propagandosi, et l'honore de i figli riflettendosi nel padre, raddoppiatamente il padre se ne glori, et che in questi bei germi della nobilissima casa degli illustrissimi Bentivogli si riserbi la reputatione et il valore della militia. [6] Il che, con sentimenti concordi, tutti bramano, ma ispetialmente poi noi Giraldi a Vostra Eccellenza illustrissima sempre devotissimi.

[7] Con che humilissimamente le bacio la mano.

[8] Di Ferrara, il primo d'ottobre MDLXXXIII.

[9] Di Vostra Eccellenza illustrissima, humilissimo et devotissimo servitore Celso Giraldi.

4. *Didone*

[dedica di Celso Giraldi]

[1] All'illustrissimo et eccellentissimo Signore et patron mio sempre colendissimo il signor don Alessandro di Este⁵².

⁵¹ Ebbe quattro figli da Leonarda d'Este e altri cinque dalla seconda moglie Isabella Bendidio: *ivi*, p. 610.

⁵² Nato nel 1568, il figlio naturale legittimato di Alfonso d'Este marchese di Montecchio, all'epoca della dedica era appena quindicenne. La dedica di Celso sottolinea la sua esuberanza giovanile e la passione per il disegno e per il teatro. Per un profilo: P. PORTONE, *Este, Alessandro d'*, in

[2] Poi che non fu concesso all'huomo il creare, propria operatione del potentissimo Iddio, si sforzò quello divino animale almeno di imitare in varie guise le cose che nel gran theatro dell'universo si contengono. [3] Quindi ebbero origine varie arti imitatrici, delle quali altre ci rappresentano co gli scalpelli et colori la varietà delle cose corporee, altre poi principalmente le attioni humane. [4] Del primo genere sono la scoltura et pittura, dell'altro la poesia; ma tra tutte l'altre parti della poesia molto meglio imita quella che appartiene alle scene. Percioché questa ci pone avanti gli occhi le persone che ne gli orecchi c'intonano vive voci, ci offerisce gli habiti di varie genti, i gesti, i costumi, le città, le ville, i palagi, le case, le capanne, le torri, le selve, talmente che la imitatione par propria di cotale specie di poema.

[5] Queste scintille della imitatione, che ne gli humani cuori sono inestate, paiono in Vostra Eccellenza illustrissima molto scintillanti, poscia ch'ella agevolmente et leggiadramente col disegno esprime ciò che la natura alle volte malagevolmente e sconciamente forma. [6] Cosa tanto più in lei ammirabile, quanto è più nobile et in età tanto tenera della sua adolescenza. [7] Né solo di questa materia d'imitare si è compiacciuta, ma anco ha havuto l'animo molto piegato alle scene, accioché conoscendo ella i diversi et discordanti costumi de gli huomini, talmente temprasse l'animo suo, che i disturbi della parte inferiore tumultuante fossero (come in lei sono tutti) rintuzzati. [8] Laonde, uscendo in luce le tragedie che mio padre compose, fra tutte l'altre mi è parso molto ragionevole che la *Didone* comparisca sotto la felice scorta del suo illustrissimo nome, in cui si racconta come Enea, per comandamento di Giove fattogli da Mercurio, quasi sprezzando l'amore di Didone, si parte da Cartagine et drizza in Italia a lui destinata il suo camino.

Dizionario biografico degli italiani, vol. XLIII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 1993, pp. 310-12.

[9] Ove Enea ci rappresenta uno prudentissimo heroe, Giove la parte superiore dell'anima humana, Mercurio la discorsiva et ragionevole, et Didone la parte inferiore et sensuale. [10] Soggetto invero molto «appropriato al ben composto animo di Vostra Eccellenza illustrissima, alla quale tragedia ella darà splendore et lume non solo in universale, ma anche particolarmente a gli atti di essa, alle scene de gli atti et alle persone delle scene, non altrimenti che far soglia il luminoso sole, quando il suo dorato capo scopre nell'Oriente, che non solo universalmente tutto illustra l'emispero, ma ogni minima particella di quello. [11] Il glorioso nome suo dunque, come sole posto nel principio della tragedia, quasi nell'Oriente di essa, le darà luce, lume, raggi et splendori. Et se pure qualche particella fosse in lei un poco languidetta, voi, Illustrissimo Signore, come rugiadosa aurora che ristori i languenti fiori, col favore vostro la recrearete, et quasi un novo favonio⁵³, soavemente spirando, desterete i fiori et l'herbette, che nell'aprica piaggia della tragedia *Didone* germogliano.

[12] Et con questo fine humilissimamente le bacio la mano.

[13] Di Ferrara, il primo d'ottobre, MDLXXXIII.

[14] Di Vostra Signoria illustrissima humilissimo et devotissimo servitore Celso Giraldi.

5. *Antivalomeni*

[dedica di Celso Giraldi a Luigi d'Este]

[1] All'illustrissimo et reverendissimo signore et patrone il signor Cardinale di Este⁵⁴.

⁵³ *favonio*: vento caldo di ponente (voce dotta, lat. *favonius*: *GDLI*, s.v.).

⁵⁴ Sul cardinale Luigi d'Este (1538-1586), figlio di Ercole II d'Este e fratello di Alfonso II d'Este: P. PORTONE, *Este, Luigi d'*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XLIII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 1993, pp. 383-90.

[2] Quando che nel naufrago mare i rabbiosi venti d'ogn'intorno fremono, infoscan l'aria i nemi, i lampi momentaneamente la rischiarano, i tuoni la fracassano, et le saette la feriscono, l'orgogliose onde marine hora in alto sbalzan la scossa nave et hora ne gli abissi la profondano; et se gli sbigottiti naviganti ergono i languid'occhi al cielo, lo rimirano tutto turbato et tutto fiero, et se gli inchinano, il mare veggon tutto ira et tutto furore. Ma se, mentre che languiscon di timor di morte, benigna fiamma (Castore o Polluce detta) scende del cielo et si riposa sopra l'albero del navigio o su l'antenne, subito cessa la rabbia de' venti, i nemi si dileguano, i lampi, i tuoni et le saette subito sono sbandite et si placa in un momento insieme l'ira del cielo e mare⁵⁵. [3] Onde i nocchieri allegramente scorgon festeggianti il loro legno o in qualche vicino porto per riposarsi et rinfrancarsi o, pur gioendo della subitana serenità, quasi le fatiche passate et l'agonie iscordatisi, a qualche strano lido varcando lieti lo drizzano.

[4] Illustrissimo Principe, l'opre al publico esposte sono come tanti vasselli⁵⁶ o navigi⁵⁷ in turbato mare scossi et fracassati; le maledicenze sono i venti, i nemi, i lampi, i tuoni et le saette, che l'opre altrui fieramente vanno lacerando.

[5] Io, geloso della salute degli *Antivalomeni* tragedia di mio padre, che non perisca o almen languisca per cotante torbidetze, ho grandemente desiato che il glorioso nome di Vostra Signoria Illustrissima, come gratiosa fiamma celeste, scenda a fregarne la fronte di lei, accioché questo mare turbato et fiero si plachi et ella poi felicemente il solchi.

[6] Et fra l'altre tragedie, ch'escon fuori di mio padre, ho scelto questa per farlene dono, accioché si dimostri che, sì

⁵⁵ *benigna ... mare*: per il mito dei dioscuro, considerati protettori dei naviganti: cfr. IGINO, *Astonomia poetica*, II 22.

⁵⁶ *vasselli*: 'vascelli' (forma arcaica: cfr. *GDLI*, s.v. *vascello*).

⁵⁷ *navigi*: 'navi' (voce dotta, lat. *navigium*: cfr. *GDLI*, s.v. *navigio*).

come negli *Antivalomeni*, dopo alquanti disturbi, sono finalmente felicissimi successi, così che i buoni desiano tutti i pensieri di lei prosperamente effettuarsi⁵⁸. [7] Questo, benché picciolo dono, che l'offro, faralle simbolo chiaro della molta reverenza che le portò mai sempre messer Cinthio mio padre, essendo questo poema germe spiritale dell'anima di lui, et io suo figlio germe corporale.

[8] Consegrando dunque a lei questa tragedia et me insieme, si viene a rammentarle una totale compita, riverente et intima affettione che egli mentre visse hebbe verso di Vostra Signoria illustrissima, sotto la cui protettione et questa tragedia et io speriamo tranquillità, come da nostro salutare Castore o Polluce.

[9] Me le inchino riverente. [10] Di Ferrara il I ottobre 1583.

[11] Di Vostra Signoria illustrissima et reverendissima humilissimo et devotissimo servitore Celso Giraldi.

6. *Cleopatra*

[dedica di Celso Giraldi]

[1] All'illustrissimo et eccellentissimo signor et patron mio sempre colendissimo il signor don Giovanni Andrea D'Oria⁵⁹.

[2] Sì come sono alcuni affetti cotanto ne i corpi humani agglutinati, che non solo in quelli tenacemente si serbano, mentre che i corpi aura vitale spirano, ma anco da i generanti ne' generati successivamente si transfondono, così et non altrimenti mi credo che siano alcuni altri affetti cotanto ne gli animi humani inviscerati, che da i padri ne i figli si vadino propagando, poscia che quello intimo amore et reverenza

⁵⁸ Il periodo è sintatticamente incerto, ma il senso è che il lieto fine della tragedia invita a ben sperare.

⁵⁹ Sul celebre ammiraglio (1540 circa-1606): R. SAVELLI, *Doria, Giovanni Andrea (Gian Andrea)*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XLI, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 1992, pp. 361-75.

grande ch'era in messer Giovambattista mio padre verso Vostra Eccellentia illustrissima in me transfusa inviolabilmente si mantiene. [3] Onde, uscendo fuori le tragedie di esso mio padre, mi è parso ragionevole di ciò darlene qualche segnale, e rivolgendo nell'animo mio quale tragedia più a lei convenesse, non ho potuto altre trovarne che meglio se le accommodasse di *Cleopatra*, in cui si narra la memorabile attiaca vittoria navale⁶⁰ del fortunatissimo Augusto contra Marco Antonio et Cleopatra amanti. [4] Percioché Ella fino dalla fanciullezza, che fu l'anno ottavo della sua età, consegnò le sue allora tenere membra al servizio della gran maestà del Re catolico, et conseguentemente alla gloria della nostra religione et alla commune salvezza, sofferendo con mirabile pazienza in quei tanto teneri anni i disagi militari, quasi che a lei fossero gioiose feste gl'incomodi delle navigationi, i pericoli de i flutti marini, et le sanguinose navali battaglie. [5] Et crescendo con gli anni il giuditio e 'l sapere, cominciò giovanetto ad havere honoratissimi carichi et, meglio conosciuto di giorno in giorno il suo valore da quel saggio re, generalati importantissimi, da cui Ella poi n'ha riportato e ne riporta ogni hora tante honorate vittorie et tanti vittoriosi honori, com'è palese a tutto il mondo.

[6] Dunque *Cleopatra* tragedia via più di tutte l'altre sue sorelle a Vostra Eccellentia illustrissima se le deve, perché si deve a vittorioso duce vittoriosa tragedia, a gran duce navale gran vittoria navale, benché infiniti saggi ella habbia dato di non essere men valoroso guerriero di terra che di mare; ma la chiamo più tosto gran duce navale perché la destinò il suo prudentissimo re più tosto alla perigliosa marina guerra che alla terrestre. [7] Et sì come la fenice doppo lunghissima vita si forma un rogo d'onorati legni, in cui ardendo ringiovenisce, così Vostra Eccellentia illustrissima si va accumulando un ro-

⁶⁰ *attiaca vittoria navale*: 'la battaglia di Azio' (31 a. C.).

go di vittorie, come di tanti legni odorati, con cui doppo questa terrena morte eternamente viverà. [8] Ma sì come la stessa fenice per lungo tempo vive, così ogni buono et ogni fedele le desidera vita per molti anni (poiché eterna non la compatisce l'inferma nostra humanità) et ripiena di tutte quelle prosperità ch'a nobilissimo et valorosissimo cavaliere et duce christiano convengono.

[8] Con che humilissimamente le bacio la mano.

[9] Di Ferrara il primo d'ottobre MDLXXXIII. Di Vostra Eccellentia illustrissima et eccellentissima humilissimo et devotissimo servitore Celso Giraldi.

7. *Arrenopia*

[dedica di Celso Giraldi]

[1] All'illustrissima signora mia signora et patrona singolarissima, la signora Laura Boiarda Tiene, contessa di Scandiano⁶¹.

[2] Due cose di necessità si ricercano, Signora illustrissima, a chiunque si propone di dedicare altrui convenevolmente alcuna opera: il conoscere et l'essere conosciuto. [3] Per l'una et l'altra delle quali potrà forse parere strano a Vostra Signoria illustrissima che, non essendo io più che tanto introdotto nella sua buona gratia, mi sia però non altrimenti risoluto di farle la presente dedicatione, che se io fussi et buono conoscitor de' meriti suoi et degno soggetto della sua conoscenza. [4] Ma veramente, se oltre alla grandezza del suo valore, il quale a coloro etiandio che non la videro mai è notissimo, vorrà Ella

⁶¹ Laura Boiardo, vedova di Ottavio I Thiene, conte di Scandiano (morto nel 1574), e madre di Giulio Thiene, suo successore. Cfr. D. CUOGHI, *Scandiano e i Thiene*, in *L'ambizione di essere città. Piccoli, grandi centri nell'Italia rinascimentale*, a cura di E. SVALDUZ, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2004, pp. 325-57.

considerarmi come nipote al signor Girolamo Giralddi⁶², servitore tanto antico di Vostra Signoria illustrissima, ammiratore tanto devoto, predicatore tanto sincero delle sue varie virtù, delle quali io possa haver havuta, per mezzo suo, particolare et piena informatione, non ho dubbio che questa mia resolutione non solo ragionevole, ma anche molto debita et necessaria parer li debbia. [5] Percioché, sì come quella parte ch'è dal riflesso del sole illuminata, se ben dai raggi non tocca, d'altronde non riconosce il suo lume che dal medesimo sole; così io, se bene lo splendor de' meriti suoi per mezzo d'altri in me si riflette, non è però ch'io non habbia il medesimo obbligo et desiderio di servirla, ch'è nel predetto signor Giralddi mio zio immediatamente favorito della sua gratia.

[6] Dovendo io dunque dare a Vostra Signoria illustrissima alcun segno di questa mia già molto tempo fa conceputa devotione verso di lei, sì come mi è sempre grandemente doluto di non havere a ciò fortuna et forze conformi al mio desiderio, così mi è di satisfattione infinita che mi si presti hora opportunità di dimostrargliela con testimonio alla sua virtù grandissima conforme, sì come mi è paruta che sia la presente Tragedia del signor Giovan Battista di felice memoria, mio padre, intitolata *Arrenopia*. [7] Nella quale, havendo egli havuto per fine di formar una donna di animo grande, di fede singolare, di prudenza virile, costante nelle aversità, intrepida ne' pericoli,

⁶² *Girolamo Giralddi*: incerto il tipo di parentela con Celso (non aiutano gli schemi genealogici proposti da L. BERTHÉ DE BESAUCÈLE, *Jean Baptiste Giralddi (1504-1573). Étude sur l'évolution des théories littéraires en Italie au XVI^e siècle, suivie d'une notice sur G. Chappuyss traducteur français de Giralddi*, Paris, Picard, 1920 [rist. anast.: Genève, Slatkine, 1969], pp. 229-35). Girolamo risulta come «ufficiale camerale» in documenti della cancelleria estense: U. DALLARI, *Inventario sommario dei documenti della cancelleria ducale estense (sezione generale) nel R. Archivio di Stato di Modena*, «Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie modenesi e parmensi», serie VII, III (1924), pp. 157-274: 254.

di nobiltà, di bellezza, d'honestà, di creanza maravigliosa, non mi so ben risolvere se meglio espressa n'habbia egli l'idea nella sua finta Arrenopia, di quello che ordinariamente et soglia et sappia fare Vostra Signoria illustrissima nelle sue vive et vere et heroiche operationi, intorno alle quali, particolarmente lodandole, non mi distenderò, essendo elle di lodatore troppo più eccellente che non son io meritevoli, senza che sono per le medesime non altrimenti che 'l sole co' raggi suoi assai chiare et a bastanza lodate et a coloro più che più intendono, et massimamente a' nostri principi, et in particolare alla serenissima Margherita duchessa et patrona nostra notissime⁶³. [8] Appresso della quale, essendo Vostra Signoria illustrissima in grado d'ogni altro più riguardevole, si dee ben credere che così fatta elettione di principi tanto grandi et tanto giudiciosi, in città et stato di gran soggetti tanto abbondante, sia stata molto ben conforme alla singolarità de' meriti suoi.

[9] Degnisi dunque Vostra Signoria illustrissima di accettare con la sua solita naturale et veramente incredibile humanità questo non già per altro degno presente, che per portarle innanzi l'immagine non solo dell'antica servitù et devotione del signor Girolamo mio zio et mia, ma molto meglio et più vivamente del valor di lei singolare, potendo ella quivi, sì come in ben espresso ritratto assai agevolmente se medesima vagheggiare et insieme comprendere che, sì come io sono stato buono et giudicioso conoscitore de' meriti suoi, così non sono del tutto immeritevole d'esser conosciuto da lei, ma non già per altro che per servitore, né con altro mezzo che di servirla, sì come con tutte le forze mie studiarò di far sempre in tutto quello che le piacerà comandarmi.

[10] Et col fine humilmente inchinandomi, prego a Vostra Signoria illustrissima felicissimo fine d'ogni suo desiderio.

⁶³ Margherita Gonzaga, duchessa di Ferrara, alla quale Celso dedica l'*Epitia* (vd. *infra*, App., 9).

[11] Di Ferrara il primo d'ottobre MDLXXXIII.

[12] Di Vostra Signoria illustrissima humilissimo et devotissimo servitore Celso Giraldi.

8. *Euphimia*

[dedica di Celso Giraldi]

[1] All'illustrissimo et eccellentissimo signore et patrone mio sempre colendissimo il signor don Cesare d'Este⁶⁴.

[2] Nelle tragedie si possono considerare due cose, o gl'interlocutori di esse o le attioni. Le persone principali, che intervengono nelle tragedie, sono maiestose et regali, le attioni per lo più sono infelici et miserabili. [3] In quanto alle persone, molto conviene la tragedia a Vostra Eccellentia illustrissima, c'ha germogliato dalla gloriosissima et felicissima stirpe de' principi estensi, la quale per tanti e tanti secoli (quasi dello stesso tempo fatta emula et invidiosa) ha gloriosamente et felicemente regnato; ma in quanto alle attioni poi par che disdica molto il poema tragico a lei, a cui ciascuno concordemente desidera prosperità et felicità. [4] Laonde io, che via più di tutti gli altri sono bramoso et geloso delle sue glorie, non havrei giamai osato di mandar fuori sotto il suo honoratissimo nome simile genere di poema, se non fosse stato che, uscendo fuori nove tragedie di messer Giovambattista mio padre, et ciascheduna di loro procacciandosi un curatore et defensore, *Euphimia*, che altre fiata fu da lei accettata et accarezzata⁶⁵,

⁶⁴ Su Cesare d'Este (1562-1628), destinato a diventare duca di Modena e Reggio nel 1597: T. ASCARI, *Cesare d'Este, duca di Modena e Reggio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XXIV, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 1980, pp. 136-41.

⁶⁵ *fu da lei ... accarezzata*: considerando che Cesare aveva solo un anno di età quando Giraldi lasciò Ferrara (1563), tale affermazione sollecita qualche interrogativo sulla fortuna, dopo quella data, dell'*Euphimia* e delle altre tragedie. Non sappiamo in che forma Cesare potesse aver conosciu-

non ha voluto ritrovarsi altro tutore che Vostra Eccellentia illustrissima, a cui io ho poscia volentieri consentito, considerando che in cotale tragedia Philone re del Peloponesso, prima in amore ischernito da Euphimia figlia del re di Corintho, ultimamente la consegue moglie, et accoppiando il ricco regno di Corintho a quello del Peloponesso a lui vicino, vive vita felicissima. [5] Il qual felice amoroso fine prenontia pure a lei futura felicità, non tanto⁶⁶ in amore, ma anco nello accrescimento de gli stati et principati⁶⁷.

[6] *Euphimia* dunque in questa mostra che fa di se stessa altri lisci et abbellimenti non userà in adornarsi le chiome e il viso, che lo illustrissimo nome suo. [7] Et come la luna, di sua natura fosca et tenebrosa, il sole rimirando luminosa diviene et rilucente, così *Euphimia* da Vostra Eccellentia illustrissima, come da chiarissimo sole, riceverà splendore et lume.

[8] Con che humilissimamente le bacio la mano.

[9] Di Ferrara, il primo di ottobre MDLXXXIII.

[10] Di Vostra Eccellentia illustrissima humilissimo et devotissimo servitore Celso Giraldi.

to la tragedia inedita, ma i termini «accettata» e «accarezzata» suggeriscono che le tragedie di Giraldi, e nel caso specifico l'*Euphimia*, continuavano ad avere qualche eco nel contesto della corte ferrarese.

⁶⁶ *tanto*: 'soltanto'.

⁶⁷ Come accennato sopra (p. 78), all'epoca della stesura della dedica era in corso una trattativa (destinata a concludersi di lì a poco, nel dicembre del 1583) per le nozze tra Cesare d'Este e Virginia de' Medici (1568-1615), figlia del granduca di Toscana Cosimo I. Poteva risultare evidente l'analogia tra la vicenda di Eufimia (che dopo aver respinto Filone, infine diventa sua sposa, favorendo la congiunta potenza dei due regni) e quella di Virginia, che dopo una fase di incertezza diviene sposa promessa di Cesare, determinando così anche l'alleanza politica tra la casata estense e quella medicea (il matrimonio fu celebrato tre anni dopo, nel 1586). Cfr. L. TURCHI, *Virginia de' Medici*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XCIX, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 2020, pp. 516-20.

9. *Epitia*

[dedica di Celso Giraldi a Margherita Gonzaga]

[1] Alla Serenissima Madama, mia signora et patrona colendissima, la signora Duchessa di Ferrara⁶⁸.

[2] Già i popoli hora a Vostra Altezza serenissima soggetti, come marine conche bramavano che i cieli santa rugiada gli instilassero, la quale gl'imperlasse talmente che il lucido Oriente, di pregiate margarite⁶⁹ ricco et pomposo, ne restasse quasi avilito et conquiso da gente assai lontana da i primi termini della terra habitabile. [3] Ma poscia, essendo ella a noi (per nostra avventurosa sorte) concessa signora et patrona, furono subito adimpiti i nostri voti, onde chi in una guisa et chi in un'altra si è sforzato di honorarla et riverirla.

[4] Desioso anch'io, non già di sodisfare in parte alcuna a tanto obbligo, che ciò non posso, ma ben di accennarlo, et accennandolo, come celeste riconoscerlo, le offro *Epitia*, tragedia di mio padre, per ancora né in publico esposta, né rappresentata in scena, accioché essendo ella verginella, n'esca fuori delle tenebre con la fidata scorta del suo chiarissimo nome. [5] Et son sicurissimo che, sì come la benigna stella di Venere il camino scorge all'aurora, la quale coronata di rose et di ligustri toglie la benda humida et nera della tenebrosa notte al duro volto della terra, così questa tragedia, fregiata col suo glorioso nome, tutta lucente et chiara comparirà in questo spacioso et gran theatro del mondo.

[6] Con ogni riverenza humilmente me le inchino, et prego ogni contento.

[7] Di Ferrara, il primo d'ottobre MDLXXXIII.

⁶⁸ Su Margherita Gonzaga (1564-1618), figlia di Guglielmo Gonzaga, terza moglie (1579) di Alfonso II d'Este: R. TAMALIO, *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LXX, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 2008, pp. 139-41.

⁶⁹ *margarite*: 'perle' o 'pietre preziose' (*GDLI*, s.v. *margherita*).

[8] Di Vostra Altezza Serenissima humilissimo et devotissimo servitore Celso Giraldi.

10. *Selene*

[dedica di Celso Giraldi a Vittoria Farnese]

[1] Alla serenissima Madama mia signora et patrona colendissima, la signora Duchessa di Urbino⁷⁰.

[2] Vissero gli huomini gran tempo nell'età dell'oro secondo la semplicità et purità della natura, ma poscia da gli irritamenti et fomiti⁷¹ sensuali di questo nostro terreno incarco⁷² assaliti et vinti, et la mente loro intorpidita et contaminata, cominciarono l'un l'altro fieramente con le rapine et ingiurie ad oltraggiarsi. [3] Onde i Soloni et i Ligurgi, per mantenimento e servaggio⁷³ delle loro repubbliche, furono isforzati a dar leggi, ad imporre statuti, con cui raffrenassero et temperassero col timore delle pene i delinquenti.

[4] Santo pensiero fu certo di costoro, et pratico temperamento lodevole. [5] Ma forse di non minore lode degni furono quegli altri, i quai con la piacevolezza de' theatri et delle scene cercarono di riuocare da i viti gli animi titubanti, come havean fatto quei primi con la severità delle leggi et con l'asprezza de i flagelli; anzi tanto più gratioso pensiero fu il loro, quanto la lenità vince il severo. [6] Laonde per rappresentare compitamente tutta la vita humana, et per porla davanti gli occhi de'

⁷⁰ Su Vittoria Farnese (1519-1602), duchessa di Urbino, vedova del duca Guidubaldo II della Rovere (m. 1574): G. FRAGNITO, *Vittoria Farnese*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XCIX, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 2020, pp. 836-38.

⁷¹ *fomiti*: 'istinti' (*GDLI*, s.v. *fomite*, 4).

⁷² *incarco*: 'ingombro' (*GDLI*, s.v.). Il sintagma 'terreno incarco' designa l'involucro corporeo in cui è imprigionata l'anima.

⁷³ *servaggio*: 'sottomissione' (*GDLI*, s.v.), ma qui nell'accezione singolare di 'conservazione' non attestata dal *GDLI*.

spettatori, essendo gli huomini divisi in tre gradi, cioè nobili, humili et mediocri, furono anco tre maniere di scene ritrovate, tragice, comice et boscareccie. [7] Con le boscareccie si spiegano i rozzi costumi de' pastori, con le comice gli inganni, le frodi et le versutie⁷⁴ de' cittadini, et con le tragice i maiestosi et regali modi de' principi et regi.

[8] Nel genere delle tragedie molto affaticossi mio padre, et nove ne compose, le quali tutte accoppiatamente uscendo in publico, ho voluto per rimembranza dell'affettione ch'egli portò sempre mai a Vostra Altezza serenissima⁷⁵ et io parimente da lui ricevuta hereditaria, che *Selene* sotto la felice ombra del suo serenissimo nome comparisca. [9] Era ben il dovere, che tra tutte l'altre questa tragedia a lei si dedicasse, per la innocenza et schiettezza di Selene, grande reina dello Egitto, conforme molto alla bontà et santità de' costumi di lei, acciòché ispecchiandosi l'altre madame et reine non solo nelle maniere conte di Selene, che nella tragedia si raccontano, ma via più in Vostra Altezza serenissima, vivente et vero ritratto d'animo regale, imparino ciò che a molto saggia et gran donna convenga.

[10] Iddio la felicità et prosperi ne' suoi santi proponimenti.

[11] Humilmente me le inchino.

[12] Di Vostra Altezza serenissima humilissimo et devotissimo servitore Celso Giraldi.

⁷⁴ *versutie*. 'scaltrezze' (GDLI, s.v. *versutia*).

⁷⁵ Giovan Battista Giraldi elogiò la duchessa negli *Ecatommiti*, capitolo in terzine, vv. 577-82, pp. 1878-79.

Corredo iconografico

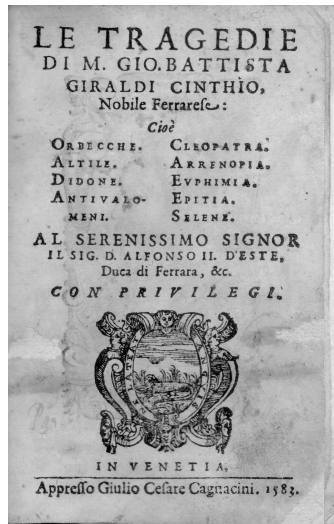


Fig. 1. Frontespizio generale



Fig. 2. Frontespizio dell'Orbecche, con riferimento alle altre otto tragedie



ALL'ILLVSTRISS.³
ET ECCELLENTISS.
SIGNORE,
IL SIG. DVCA HERCOLE
da Este Secondo;
Duca Quarto di Ferrara.

DVRA cosa è, Illustrissimo Signore, a gli Scrittori di qualunque sorte, fuggire a questi tempi i morsi della Invidia, la quale, come nemico armato, sta sempre co' denti fuori per mordere, & lacerare chi scrive. Et posto che ciò sia difficile in ogni sorte di compositione: egli è sommamente difficile, quando altri si dà a scrivere in quella maniera di
A 2 Poemi,

Fig. 3. Ritratto dell'autore e *incipit* della dedica premissa all'Orbecche, iniziale con decoro floreale e fregio.



Fig. 4. Colophon dell'Orbecche e fregi.



Fig. 5. Colophon degli Antivalomeni, con marca di Moretti.

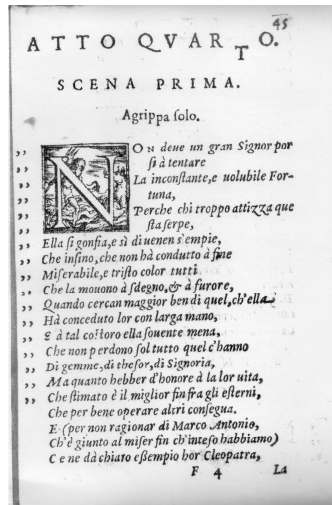


Fig. 6. *Cleopatra*, p. 87 con errore di paginazione e difetto tipografico (esemplare conservato a Milano, Biblioteca Nazionale Braidenese, RACC. DRAM., 1994.5).

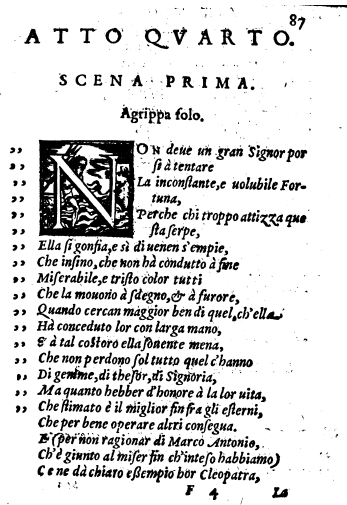


Fig. 7. *Cleopatra*, p. 87, variante di stato definitiva (esemplare conservato a Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 34.2.D.16.1)

SUSANNA VILLARI



Fig. 8 Fregio: testa di putto con ali



Fig. 9. *Selene*, p. [150]: fregio (testa tra due lampade).



Fig. 10: *Didone*, p. 8, *Arrenopia*, p. 8, *Euphimia*, pp. 47 e 77: fregio (testa tra due lampade).

Una nota filologica sulla stampa Cagnacini del 1583. Per l'edizione del corpus tragico giraldiano.

In vista di un progetto di una nuova edizione del *corpus* tragico di Giovan Battista Giraldi Cinthio, il saggio mira a un'analisi preliminare degli aspetti materiali e dei paratesti della raccolta pubblicata postuma a cura del figlio dell'autore, Celso Giraldi (Venezia, Giulio Cesare Cagnacini, 1583).

A philological note on the 1583 Cagnacini edition. For an edition of Giraldi's tragic corpus.

As part of the project for a new edition of Giovan Battista Giraldi's complete tragedies, this paper aims to provide a preliminary analysis of the material aspects and paratexts of the work published posthumously by the author's son Celso Giraldi (Venice, Giulio Cesare Cagnacini, 1583).

VALENTINA SESTINI

PER UN CENSIMENTO DELL'EDIZIONE CAGNACINI DELLE
TRAGEDIE GIRALDIANE (VENEZIA 1583):
GLI ESEMPLARI CONSERVATI IN ITALIA

La presente *recensio*, finalizzata all'identificazione e localizzazione degli esemplari italiani delle *Tragedie* di Giovan Battista Giraldo (nell'edizione veneziana del 1583, pubblicata da Giulio Cesare Cagnacini per i tipi di Paolo Zanfretti e Nicolò Moretti¹), nasce a supporto del progetto di edizione critica del *corpus* delle tragedie giraldiane².

La ricerca è stata condotta a partire dal primo e unico repertorio cartaceo di tutta l'opera di Giraldo curato da Irene Romera Pintor (d'ora in avanti RP)³, ampliato e aggiornato

¹ Il nome di Paolo Zanfretti compare nel *colophon* dell'*Orbecche*, della *Euphimia* e della *Selene*, mentre quello di Nicolò Moretti nell'*Epitia*; tuttavia Canet, sulla base di alcune evidenze bibliologiche, ritiene che la maggior parte del lavoro tipografico fu svolto da Zanfretti: J. L. CANET, *Análisis tipobibliográfico de Le tragedie di m. Gio. Battista Giraldo Cinthio, In Venetia, appresso Giulio Cesare Cagnacini, 1583*, «Lemir», XXV (2021), pp. 305-58.

² Si veda S. VILLARI, *Una nota filologica sulla stampa del Cagnacini del 1583. Per un progetto di edizione dell'intero corpus delle tragedie giraldiane*, in questo stesso fascicolo, pp. 63-109.

³ Cfr. I. ROMERA PINTOR, *Giraldo Cinthio: metodología y bibliografía*, Madrid, A. Ateneísta de Estudios sobre la Mujer "Clara Campoamor", 1998. Il repertorio accoglie sistematiche informazioni bibliografiche su

attraverso il controllo dei principali OPAC italiani, come da lista in calce. In un'epoca in cui l'ICCU, negli anni Ottanta, aveva appena iniziato a promuovere la sistematica catalogazione delle cinquecentine (destinata a sfociare più tardi nel censimento *EDIT16*), tale repertorio ha rappresentato a lungo l'ineludibile punto di riferimento per gli studi giraldiani e continua a offrire un prezioso orientamento per i primi approcci all'indagine sulle opere dell'intellettuale ferrarese. In questa sede, nel contesto di una ricerca incentrata soltanto sugli esemplari della stampa Cagnacini (1583), si è proceduto a una sistematica *recensio* presso tutte le biblioteche italiane, qui elencate in ordine alfabetico secondo la città e il nome dell'istituzione. Il mutamento di prospettiva, rispetto al repertorio di RP (che osserva invece l'ordinamento alfabetico dei titoli delle singole tragedie), nonché le modifiche catalografiche apportate negli ultimi decenni, giustificano le occasionali differenze tra le informazioni presenti in RP e quelle degli OPAC. D'altronde la peculiarità stessa della raccolta del 1583, ossia la possibilità di una circolazione autonoma delle singole tragedie, potrebbe aver favorito nel tempo la rilegatura e ricollocazione degli esemplari.

Si prevedono ulteriori indagini, fondate sull'esame dei segni dei libri (*marks in books*), allo scopo di ricostruire la provenienza degli esemplari e la storia della loro fruizione⁴.

tutte le opere giraldiane, alfabeticamente elencate, con attenzione alla tradizione manoscritta e a stampa, alla relativa localizzazione degli esemplari consultati per ciascuna opera e a tutta la bibliografia critica allora disponibile. Lo spoglio è stato effettuato dalla studiosa con metodologie tradizionali (ovvero senza alcun supporto informatico), attraverso la capillare ricerca e il controllo diretto degli esemplari conservati presso le biblioteche di otto città italiane (Bologna, Ferrara, Firenze, Palermo, Parma, Pavia, Perugia e Roma) e presso le biblioteche nazionali di tre capitali europee (Madrid, Parigi e Londra).

⁴ Su questo aspetto ho in corso ulteriori studi e verifiche, a partire da *ex libris* e note di possesso di particolare interesse.

Gli esemplari per i quali non è stata possibile nessuna verifica delle informazioni sono preceduti da un doppio asterisco tra parentesi tonde (**)⁵.

Il censimento si propone come un lavoro in *fieri*, da concludersi con l'identificazione di tutti gli esemplari conservati nelle biblioteche straniere e con l'analisi sistematica e autoptica di tutti i testimoni localizzati (italiani e stranieri).

L'obiettivo finale sarà quello di rintracciare gli esemplari con varianti tipografiche, a partire da quella del frontespizio, che ha indotto nei secoli scorsi alcuni studiosi a dubbi ed equivoci sulla consistenza della raccolta di tragedie e all'ipotesi di un *corpus* originario di sole otto tragedie⁶.

Le tragedie di m. Gio. Battista Giraldi Cinthio, nobile ferrarese: cioè Orbecche. Altile. Didone. Antiualomeni. Cleopatra. Arrenopia. Euphimia. Epitia. Selene [...] In Venetia: appresso Giulio Cesare Cagnacini, 1583 (In Venetia: appresso Paulo Zanfretti; Nicolò Moretti 1583), 9 pt. : ill. ; 8°.

⁵ Si ringraziano tutte le istituzioni e i bibliotecari che hanno agevolato questa ricerca, contribuendo al riscontro delle notizie catalografiche. In particolare: Elena Catozzi della Biblioteca Museo Teatrale STAE di Roma, Arianna Chendi della Biblioteca comunale Ariostea di Ferrara, Marco Favretto della Biblioteca Civica di Padova, Giuseppina Petrotta dell'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana di Milano, Katja Piazza dell'Archivio e Biblioteche Storiche dell'Arcidiocesi di Udine.

⁶ Cfr. VILLARI, *Una nota filologica*, pp. 73-74.

Localizzazioni

- ALESSANDRIA

Biblioteca Civica

Calvo Rari. 987 (contiene: *Orbecche* e *Arrenopia*).
SBN.

- ANCONA

Biblioteca Benincasa

(**) *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene.*
EDIT16.

- ASSISI

Biblioteca Comunale

(**) *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene.*
EDIT16.

- BASSANO DEL GRAPPA (VI)

Biblioteca Civica

(**) *Selene.*
EDIT16
(**) *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene.*
EDIT16.

- BERGAMO

Biblioteca del Clero di S. Alessandro in Colonna

Vedi: Biblioteca «G. M. Radini Tedeschi» - Ist. Diocesano Preti Sacro
Cuore

Biblioteca civica Angelo Mai e Archivi storici

CINQ 1.1877 (contiene: *Didone*).

EDIT16; SBN.

CINQ 2.723 (contiene: *Arrenopia*).

SBN.

Biblioteca «G. M. Radini Tedeschi» - Ist. Diocesano Preti
Sacro Cuore

BDCT.7.34 (contiene: *Orbecche*).

SBN.

• BOLOGNA

Biblioteca Casa Carducci

4. c. 365 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antinalomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; SBN.

6. c. 130 (contiene: *Altile, Didone, Antinalomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

SBN.

Biblioteca Comunale Archiginnasio

8.&.v.55 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antinalomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; SBN.

GELATI 16.A.III.21 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antinalomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; SBN.

GELATI 16.A.III.38 (contiene: *Antinalomeni*).

EDIT16; RP, p. 96; SBN.

A, 816, 179 (contiene: *Arrenopia*).

EDIT16; RP, p. 96; SBN.

A, 816, 183 (contiene: *Arrenopia*).

EDIT16; RP, p. 96; SBN.

TREBBI.2143 (contiene: *Orbecche, Altile, Antinalomeni*).

RP, pp. 95-96, 132.

Biblioteca e Archivio storico di «Casa Lyda Borelli»

VALENTINA SESTINI

- GANDUSIO III E 000 34 (contiene: *Didone*).
EDIT16; SBN.
- GANDUSIO III E 000 35 (contiene: *Euphimia*).
EDIT16; SBN.
- GANDUSIO III E 000 36 (contiene: *Cleopatra*).
EDIT16; SBN.
- GANDUSIO III E 000 37 (contiene: *Antiualomeni*).
EDIT16; SBN.
- GANDUSIO III E 000 38 (contiene: *Epitia*).
EDIT16; SBN.
- GANDUSIO III E 000 39 (contiene: *Selene*).
EDIT16; SBN.
- GANDUSIO III E 000 40 (contiene: *Altile*).
EDIT16; SBN.

Biblioteca Universitaria

- A.5.Tab. 1.K.3. 126/2 (contiene: *Selene*).
RP, p. 138; SBN.
- 8.v.55 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).
EDIT16; RP, p. 140; SBN.

• CASALE MONFERRATO

Seminario Vescovile

- BISEM.6239 (contiene: *Orbecche*).
SBN.
- BISEM.8173 (contiene: *Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra*).
SBN.

• CASSINO (FR)

Biblioteca del Monumento Nazionale di Montecassino

- ANT 3B.II 25 (contiene: *Selene*).
SBN.

• CATANIA

Biblioteca Regionale universitaria

LC 11.740.2.5 (contiene: *Cleopatra*).

SBN.

LC 24.1359.2.8 (contiene: *Arrenopia*, *Epitia*).

EDIT16; SBN.

• CESENA

Malatestiana

MAGAZ 109 020 (contiene: *Orbecche*, *Altile*, *Didone*, *Antialomeni*, *Cleopatra*, *Arrenopia*, *Euphymia*, *Epitia*, *Selene*).

EDIT16; SBN.

• CORNA IMAGNA (BG)

(**) Biblioteca Costantino Locatelli di Ca' Berizzi

FFB R 0 70 (contiene: *Arrenopia*).

SBN.

• FANO

Biblioteca comunale Federiciana

(**) *Selene*.

EDIT16.

(**) *Orbecche*, *Altile*, *Didone*, *Antialomeni*, *Cleopatra*, *Arrenopia*, *Euphymia*, *Epitia*, *Selene*.

EDIT16.

• FERMO

Biblioteca civica Romolo Spezioli

(**) 2 ZZ 2 24481 (contiene: *Altile*).

EDIT16; SBN.

• FERRARA

Biblioteca comunale Ariostea

S 19.7 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone*).

S 19.8 (contiene: *Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia*).

S 19.9 (contiene: *Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; OPACBIBLIOFE; RP, p. 140; SBN.

Biblioteca dell'Istituto di studi rinascimentali

F.A. 1.1.20 7 (contiene: *Euphimia*).

EDIT16; OPACBIBLIOFE; RP, p. 114; SBN.

F.A. 1.1.21 9 (contiene: *Selene*).

EDIT16; OPACBIBLIOFE; RP, p. 138; SBN.

Biblioteca Lanfranco Caretti

Caretti Rari B 0020 (contiene: *Orbecche*).

OPACBIBLIOFE.

Biblioteca del Seminario Arcivescovile

A1 III D 19 (contiene: *Orbecche, Epitia, Selene*).

EDIT16; SBN.

• FIRENZE

Biblioteca Marucelliana

1.00.VIII.31 (contiene: *Arrenopia*).

RP, p. 96.

100.X.54 (contiene: *Selene*).

EDIT16; RP, p. 138.

1.NN.VII.78 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; RP, p. 140.

Biblioteca Nazionale Centrale

MAGL. 3.5.282 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; SBN.

RIN. G.121 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; SBN.

PER UN CENSIMENTO DELL'EDIZIONE CAGNACINI DELLE TRAGEDIE

V.BAN B.5.5.712 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni*).

SBN.

NENC. 1.8.2.53 (contiene: *Orbecche*).

EDIT16; SBN.

NENC. F.8.2.26 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; SBN.

B° 5.5.403 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; RP, p. 140; SBN.

Biblioteca del Seminario Arcivescovile di Firenze

I3 V 24 (contiene: *Orbecche, Antiualomeni, Epitia, Selene*).

EDIT16; SDIAF.

Biblioteca Umanistica - Lettere

(**) LTFOTOC-00 00379 / 1 [in fotocopia] (contiene: *Antiualomeni, Euphimia*).

SBN.

(**) *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*

EDIT16.

• FORLÌ

Biblioteca comunale Aurelio Saffi e Fondo Piancastelli

SCAFF P 08 036 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; SBN.

SCAFF 058 08 000 (contiene: *Didone, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia*).

SBN.

• GENOVA

Biblioteca del Civico Museo dell'Attore

F.A. II.00024 (contiene: *Orbecche, Antiualomeni, Epitia*).

F.A. II.00025 (contiene: *Altile, Didone, Euphimia*).

F.A. II.00026 (contiene: *Cleopatra, Arrenopia, Selene*).

SBN.

F.A. II.00009 (contiene: *Antialomeni*)
EDIT16; SBN.

• GUASTALLA (RE)

Biblioteca Maldotti

3 v 04bis 066 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antialomeni, Cleopatra*).
EDIT16; OPACBSRE.

• IVREA (TO)

Biblioteca dell'Archivio Storico Olivetti

(**) ARMADIO SALA L (contiene: *Antialomeni, Arrenopia, Euphimia, Epitia*).
SBN.

Biblioteca civica Costantino Nigra

(**) *Orbecche, Altile, Didone, Antialomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*.
EDIT16.

• LA SPEZIA

Biblioteca civica Ubaldo Mazzini

MD 5 1 27 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone*).
EDIT16; SBN.

MD 3 8 19 (contiene: *Antialomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).
SBN.

• LUCCA

Biblioteca Statale

E.VI.d.39-47 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antialomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).
EDIT16; SBN.

Sardini V.VI.a.18 (contiene *Altile, Didone, Antialomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia*).

PER UN CENSIMENTO DELL'EDIZIONE CAGNACINI DELLE TRAGEDIE

- EDIT16; SBN.
E. VIII.d.17 (contiene: *Arrenopia, Selene*).
EDIT16; SBN.
E. VIII.d.18 (contiene: *Cleopatra, Epitia, Euphimia*).
EDIT16; SBN.

● MANTOVA

- Biblioteca comunale Teresiana
° 176.L.89 (contiene: *Orbecche*).
EDIT16; SBN.

● MILANO

- Accademia dei Filodrammatici
E II 53 (contiene: *Cleopatra*).
EDIT16; SBN.
E II 55 (contiene: *Selene*).
EDIT16; SBN.
E II 56 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).
EDIT16; SBN.

- Biblioteca Ambrosiana
L.P.2028 (contiene: *Antiualomeni*).
EDIT16; SBN.
L.P.2029 (contiene: *Cleopatra*).
SBN; EDIT16.
L.P.2030 (contiene: *Didone*).
EDIT16; SBN.
S.C.N.I.54/3 (contiene: *Didone*).
EDIT16; SBN.

- Biblioteca Livia Simoni - Museo teatrale alla Scala
(**) *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*.
EDIT16.

Biblioteca Nazionale Braidense

- RACC. DRAM. 1994 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*; copia digitale in Opac Braidense).
EDIT16; SBN.
25. 13.N. 0008 (contiene: *Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).
SBN.
- RACC. DRAM. 1975 (contiene: *Arrenopia*;
copia digitale <http://www.urfm.braidense.it/rd/01975.pdf>).
SBN.
- RACC. DRAM. 3396 (contiene: *Selene*;
copia digitale <http://www.urfm.braidense.it/rd/03396.pdf>).
EDIT16; SBN.
- RACC. DRAM. 2138 (contiene: *Antiualomeni*;
copia digitale <http://www.urfm.braidense.it/rd/02138.pdf>).
EDIT16; SBN.

Biblioteca Sormani

- VET.E VET.339 (contiene: *Cleopatra*).
EDIT16; SBN.
- VET.E VET.245 (contiene: *Orbecche, Antiualomeni, Cleopatra*).
EDIT16; SBN.
- VET.E VET.292 (contiene: *Arrenopia*).
SBN.
- VET.E VET.293 (contiene: *Epitia*).
EDIT16; SBN.
- VET.E VET.296 (contiene: *Euphimia*).
SBN.
- VET.E VET.296.-A (contiene: *Euphimia*).
EDIT16; SBN.
- VET.E VET.340 (contiene: *Selene*).
EDIT16; SBN.
- VET.D VET.332 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra*).
EDIT16; SBN.

Biblioteca Trivulziana

- Triv. L. 2447 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni*).
EDIT16.

• MODENA

Biblioteca civica d'arte Luigi Poletti

FONDI STORICI Cinquecentine CAM 3 07 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antialomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; SBN.

Biblioteca Estense Universitaria

E 070 H 012 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antialomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; SBN.

• MONDOVÌ

Biblioteca civica

AN.CN0065.3.T.a.58 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antialomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; SBN.

• NAPOLI

Biblioteca della Fondazione Benedetto Croce

BIBL CROCE 6 B 5 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antialomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

SBN.

Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria

CUOMO 500.04.08.36 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antialomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

SBN.

Biblioteca Istituto italiano per gli studi storici

NICOLINI XVI 0560 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antialomeni*).

SBN.

Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III

V.F. 41 B 21 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antialomeni*).

VALENTINA SESTINI

- EDIT16; SBN.
V.F. 41 B 22 (*Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).
EDIT16; SBN.
V.F. 41 B 23 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Epitia, Selene*).
EDIT16; SBN.
L.P. Seconda Sala 03.1.15 (contiene: *Antiualomeni*; copia digitale su *Google Books*).
EDIT16; SBN.
L.P. Seconda Sala 03.1.17 (contiene: *Cleopatra*; copia digitale su *Google Books*).
EDIT16; SBN.
L.P. Seconda Sala 03.1.18 (contiene: *Didone*; copia digitale su *Google Books*).
EDIT16; SBN.
L.P. Seconda Sala 18. 1. 20 (contiene: *Selene*).
EDIT16; SBN.

Biblioteca Universitaria

- Z.A. 0329 000 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Epitia, Selene*).
EDIT16; OPACBUN.
Z.A. 0333 0001 (contiene: *Orbecche*).
EDIT16; OPACBUN.
Z.A. 0636 03 (contiene: *Antiualomeni*).
EDIT16; OPACBUN; SBN.
Z.A. 0334 0009 (contiene: *Selene*).
EDIT16; OPACBUN.
G 095 20 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Epitia, Selene*).
EDIT16; OPACBUN.

• NOVARA

Biblioteca civica Carlo Negrone

- (**) NEG 33.L.9 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni*).
EDIT16; SBN.
(**) NEG 33.L.10 (contiene: *Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia*).
EDIT16; SBN.

• OSIMO (AN)

Biblioteca comunale Francesco Cini

(**) *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene.*

EDIT16.

• PADOVA

Biblioteca Civica

I. 1946 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene.*)

EDIT16.

Biblioteca del Seminario Vescovile e Facoltà Teologica del Triveneto

500.ROSSA.SUP.E.6x.-24 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene.*)

EDIT16; SBN.

Biblioteca Universitaria

B.52.b.271 (contiene: *Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene.*)

EDIT16; SBN

• PALERMO

Biblioteca centrale della Regione Siciliana Alberto Bombace

RARI 819 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra.*)

EDIT16; RP, p. 140; SBN.

RARI 820.8 (contiene: *Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene.*)

RP, p. 140; SBN.

Biblioteca dell'Istituto siciliano di studi bizantini e neoellenici

(**) *Orbecche*

EDIT16.

(**) *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene.*

EDIT16.

• PARMA

Biblioteca Palatina

CC x.27269 1 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone*).

EDIT16; RP, p. 140; SBN.

CC x.27269 2 (contiene: *Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia*).

EDIT16; RP, p. 140; SBN.

CC x.27269 3 (contiene: *Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; RP, p. 140; SBN.

SAL. M. VII.40453 (contiene: *Euphimia*).

EDIT16; RP, p. 114; SBN.

• PAVIA

Biblioteca Centrale Universitaria

68.P.1 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; RP, p. 140; SBN.

• PERUGIA

Biblioteca capitolare Dominicini

FA III.B.210 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; SBN.

Biblioteca comunale Augusta

ANT I.N 99 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra*).

EDIT16; RP, p. 140; SBN.

ANT I.N 2728 (contiene: *Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; RP, pp. 96, 113, 114, 138; SBN.

• PESARO

Biblioteca Oliveriana

DIR 10 - 03 -12 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; BIBLIOMARCHE; SBN.

• PIACENZA

Biblioteca comunale Passerini-Landi

(**) Cinq. 612 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia*).

EDIT16; SBN.

(**) B.01.005 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia*).

EDIT16, SBN.

(**) R/3.01.011 (contiene: *Didone, Altile, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia*).

EDIT16; SBN.

(**) F'.12.03.3 (contiene: *Didone, Euphimia*).

EDIT16; SBN.

(**) F'.12.04.1 (contiene: *Cleopatra, Arrenopia*).

EDIT16; SBN.

• PISA

Biblioteca della Scuola Normale Superiore

XVI G 516 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; SBN.

Biblioteca universitaria

H d.10.39 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; SBN.

MISC. 578. 2 (contiene: *Selene*).

EDIT16; SBN.

• PISTOIA

Biblioteca Forteguerriana

Sala v.14.9.20 (contiene: *Altile*).

EDIT16; REDOP.

Sala VI.4.9.65 (contiene: *Euphimia*).
EDIT16; REDOP.

Sala VI.4.9.67 (contiene: *Antialomeni*)
EDIT16; REDOP.

Sala VI.4.9.71 (contiene: *Arrenopia*)
EDIT16; REDOP.

• PONTREMOLI (MS)

Biblioteca diocesana

(**) *Orbecche, Altile, Didone, Antialomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene.*

EDIT16.

• RAVENNA

Biblioteca comunale Classense

F.A. 030 003 M3 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antialomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

SBN.

F.A. 118 005 036 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antialomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

SBN.

Biblioteca diocesana San Pier Crisologo

SR ANTICO 1100 001 (contiene: *Arrenopia*).

EDIT16; SBN.

• REGGIO EMILIA

Biblioteca «Antonio Panizzi»

17 I 366 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antialomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; SBN.

Biblioteca «Marco Antonio Maldotti»

(**) 3 v 04 bis 066 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antialomeni, Cleopatra*).

SBN.

• ROMA

Biblioteca Angelica

Z.XXXV (contiene: *Orbecche*, *Altile*, *Antialomeni*, *Arrenopia*, *Cleopatra*, *Epitia*, *Euphimia*, *Selene*).

EDIT16; OPACANG; RP, pp. 95-96, 98, 113-114, 131, 138, 140.

Z. XXXVII.11 (contiene: *Orbecche*).

EDIT16; OPACANG.

NN.11.77 (contiene: *Arrenopia*).

OPACANG.

Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte

ST. A. 5 (contiene: *Orbecche*).

BDI; EDIT16.

ST. A. 6 (contiene: *Antialomeni*).

BDI; EDIT16.

ST. A. 7 (contiene: *Didone*).

BDI; EDIT16.

ST. A. 8. (contiene: *Altile*).

BDI; EDIT16.

Biblioteca Casanatense

COMM 149 (contiene: *Orbecche*, *Antialomeni*, *Epitia*, *Selene*, *Euphimia*).

RP, pp. 96, 113-14, 138, 140; EDIT16; SBN.

COMM 150 (contiene: *Didone*, *Altile*, *Cleopatra*, *Antialomeni*, *Arrenopia*).

RP, pp. 95-98, 140; EDIT16; SBN.

COMM 121.1 (contiene *Selene*).

RP, p. 138; SBN.

COMM 480.2 (contiene *Arrenopia*).

RP, p. 97; SBN.

Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana

CORS Cors 92 K 14 (1) 92 K 14 (contiene: *Antialomeni*).

SBN.

CORS Cors 92 K 19 (2) 92 K 19 (2) (contiene: *Didone*).

SBN.

CORS Cors 92 K 24 (4) 92 K 24 (contiene: *Cleopatra*, *Arrenopia*, *Selene*, *Altile*, *Euphimia*).

EDIT16; SBN.

VALENTINA SESTINI

Biblioteca della Fondazione Primoli

PRIMOLI Teatro.I.F.1 (contiene: *Orbecche*, *Altile*, *Didone*, *Antinalomeni*, *Cleopatra*).

SBN

PRAZ Antiq.14/A (contiene: *Orbecche*, *Altile*, *Didone*, *Antinalomeni*, *Cleopatra*, *Arrenopia*, *Euphimia*, *Epitia*, *Selene*).

SBN

Biblioteca Museo Teatrale SIAE

ED. CINQ 072 (contiene: *Orbecche*).

EDIT16; RP, p. 131; SBN.

ED. CINQ 073 (contiene: *Altile*).

EDIT16; RP, p. 95; SBN.

ED. CINQ 074 (contiene: *Didone*).

EDIT16; RP, p. 103; SBN.

ED. CINQ 075 (contiene: *Antinalomeni*).

EDIT16; RP, p. 96; SBN.

ED. CINQ 076 (contiene: *Cleopatra*).

EDIT16; RP, p. 98; SBN.

ED. CINQ 077 (contiene: *Arrenopia*).

EDIT16; RP, p. 97; SBN.

ED. CINQ 078 (contiene: *Euphimia*).

EDIT16; RP, p. 114; SBN.

ED. CINQ 079 (contiene: *Epitia*).

EDIT16; RP, p. 113; SBN.

ED. CINQ 080 (contiene: *Selene*).

EDIT16; RP, p. 139; SBN.

Biblioteca Nazionale Centrale

34.2.D.14.2 (contiene: *Antinalomeni*).

RP, p. 96.

34.2.D.16 (contiene: *Cleopatra*, *Arrenopia*, *Euphimia*, *Epitia*, *Selene*)

RP, pp. 96, 113, 114, 139.

35.4.D.24 (contiene: *Orbecche*, *Altile*, *Didone*, *Euphimia*; copia digitale su *Google Books*).

EDIT16; SBN.

35.4.D.25 (contiene: *Epitia*, *Antinalomeni*, *Cleopatra*, *Selene*, *Arrenopia*; copia digitale su *Google Books*).

EDIT16; SBN.

PER UN CENSIMENTO DELL'EDIZIONE CAGNACINI DELLE TRAGEDIE

MISC. A. 429.5 (contiene: *Selene*).

RP, p. 139.

Biblioteca di area umanistica «G. Petrocchi» - Università Roma
Tre

E.A. 00004/1 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra*).

EDIT16; SBN.

E.A. 00004/2 (contiene: *Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; RP, p. 140; SBN.

Biblioteca Universitaria Alessandrina

N.m.85 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; SBN.

Biblioteca Vallicelliana

S.BOR H.I 182 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; RP, p. 140; SBN.

• ROMA - CITTÀ DEL VATICANO

Biblioteca Apostolica Vaticana

CAPPONI V.830 (contiene: *Orbecche, Altile, Antiualomeni, Arrenopia, Epitia, Selene*).

EDIT16; OPACVATILIB; RP, pp. 95-96, 113, 131, 139.

DRAMM.ALLACCI.185 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

OPACVATILIB.

R.G. LETT. IT. V.401 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

OPACVATILIB; RP, p. 140.

R.G. LETT. IT. V.798 (contiene: *Arrenopia*).

OPACVATILIB; RP, p. 97.

STAMP. FERR. V.4320 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; OPACVATILIB; RP, p. 140.

• ROVIGO

VALENTINA SESTINI

Biblioteca Accademia dei Concordi

Conc. F.22.03.23 (contiene: *Didone, Altile, Selene, Arrenopia, Antiualomeni, Euphimia, Epitia*).

SBN.

• SALERNO

Biblioteca Provinciale

(**) LIB. ANT. III 1 B 6 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; SBN.

• SAVONA

Biblioteca Civica «Anton Giulio Barrili»

(**) ANT IV F 9 22 (contiene: *Orbecche*).

SBN.

• SIENA

Biblioteca comunale degli Intronati

VI O 039 (contiene: *Orbecche, Antiualomeni, Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; SBS.

VI/2 L 036 (contiene: *Orbecche*)

SBS.

• SPOLETO

Biblioteca comunale «G. Carducci»

FA XVII.I.46 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni*).

EDIT16; SBN.

• TORINO

Biblioteca civica centrale

BCT 67.G.57 (contiene: *Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; SBN.

Biblioteca Nazionale Universitaria

PER UN CENSIMENTO DELL'EDIZIONE CAGNACINI DELLE TRAGEDIE

F X.73 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone*).

EDIT16; SBN.

F X.75* (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; SBN.

F XI. 293 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia*).

EDIT16; SBN.

LU 70.274 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; SBN.

F X.74 (contiene: *Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia*).

EDIT16; SBN.

F X.75 (contiene: *Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; SBN.

Biblioteca Storica di Ateneo «Arturo Graf»

Coll T 124 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; SBN.

Coll T 127 (contiene: *Cleopatra*).

EDIT16; SBN.

Coll T 128 (contiene: *Altile, Orbecche*; copia digitale in EDIT16).

EDIT16; SBN.

Coll T 444 (contiene: *Altile*; copia digitale in EDIT16).

EDIT16; SBN.

Coll T 445 (contiene: *Cleopatra*).

SBN.

Coll T 447 (contiene: *Epitia*; copia digitalizzata in SBN).

EDIT16; SBN.

Coll T 448 (contiene: *Euphimia*).

SBN.

Coll T 453 (contiene: *Selene*).

EDIT16; SBN.

• TREVISO

Biblioteca Comunale - Sede di Borgo Cavour

(**) I 017.00B.001 (contiene: *Arrenopia, Didone, Epitia*).

EDIT16; SBN.

• UDINE

Biblioteca Bartoliniana

BARTOLINI MISC. NUOVE XII.21 (contiene: *Epitia*).

EDIT16.

Biblioteca Arcivescovile

COL. 13.IV.7 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; OPACFVG.

• VENEZIA

Biblioteca Casa di Goldoni - Centro di Studi Teatrali

041D 002 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

SBN.

Biblioteca del Museo Correr

I 1237.2 (contiene: *Orbecche, Altile*).

SBN

I 1237.1 (contiene: *Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; SBN.

OP.CICOGNA 0051.4 (contiene: *Euphimia*).

SBN.

Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini

TEATRO-2 GIRAL 0001 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

SBN.

Biblioteca della Fondazione Querini Stampalia

PIANO I G 1939 (contiene: *Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

SBN.

PIANO I G 1940 (contiene: *Altile, Didone, Antiualomeni*).

PER UN CENSIMENTO DELL'EDIZIONE CAGNACINI DELLE TRAGEDIE

SBN.

Biblioteca Nazionale Marciana

DRAMM. 0467 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni*).

EDIT16; SBN.

DRAMM. 0468 (contiene: *Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; SBN.

• VENTIMIGLIA

Biblioteca Civica Aprosiana

CINQ R 3 41 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16; SBN.

• VEROLI (FR)

Biblioteca Giovardiana

GIO 2341 (contiene: *Didone*).

EDIT16; SBN.

• VERONA

Biblioteca Civica

500 Cinq. F.0772 (contiene: *Orbecche, Altile, Didone, Antiualomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*).

EDIT16.

500 Cinq. F.0529 (contiene: *Epitia*).

EDIT16.

Sigle dei repertori e cataloghi

BDI = Biblioteca Digitale Italiana - Cataloghi storici digitalizzati dall'ICCU (<https://cataloghistorici.bdi.sbn.it>).

BIBLIOMARCHE = Biblio Marche Nord - Catalogo unificato delle province di Ancona e Pesaro-Urbino (<https://bibliomarchenord.it>).

EDIT16 = Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo (http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm).

OPACANG = Catalogo *online* Edizioni Italiane e Straniere sec. XVI della Biblioteca Angelica.

OPACBIBLIOFE = Catalogo *online* del Polo bibliotecario ferrarese.

OPACBSRE = Catalogo *online* delle Biblioteche Specialistiche di Reggio Emilia.

OPACBUN = Catalogo *online* della Biblioteca Universitaria di Napoli.

OPACFVG = Meta OPAC per la Regione del Friuli Venezia Giulia (<http://www.infoteca.it/opacfvgl/homepage.htm>).

OPACVATILIB = Catalogo *online* della Biblioteca Apostolica Vaticana.

REDOP = Rete documentaria della Provincia di Pistoia (<https://biblio.comune.pistoia.it>).

RP = IRENE ROMERA PINTOR, *Giraldi Cinthio: metodología y bibliografía*, Madrid, A. Ateneísta de Estudios sobre la Mujer "Clara Campoamor", 1998.

SBN = Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale (<https://opac.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/free.jsp>).

SBS = Sistema Bibliotecario Senese (<https://onearch.unisi.it>).

SDIAF = Sistema Documentario Integrato dell'Area Fiorentina (<https://cultura.comune.fi.it/pagina/sistema-documentario-integrato-dellarea-fiorentina-sdiaf>).

PER UN CENSIMENTO DELL'EDIZIONE CAGNACINI DELLE TRAGEDIE

Per un censimento dell'edizione Cagnacini delle «Tragedie» giraldiane (Venezia 1583): gli esemplari conservati in Italia.

Il contributo propone un censimento di tutti gli esemplari italiani delle tragedie di Giovan Battista Giraldu, nell'edizione veneziana del 1583, pubblicata da Giulio Cesare Cagnacini per i tipi di Paolo Zanfretti e Nicolò Moretti.

For a census of the Cagnacini edition of Giraldu's «Tragedies» (Venice 1583): the copies preserved in Italian libraries.

The essay proposes a census of all the Italian copies of the Giovan Battista Giraldu *Tragedies*, in the Venetian edition of 1583, published by Giulio Cesare Cagnacini for the types of Paolo Zanfretti and Nicolò Moretti.

GABRIELE FATTORINI - PAOLO ERVAS*

GIROLAMO DA CARPI: IN MARGINE A UNA MONOGRAFIA

Le strette relazioni che, nell'ambito della corte estense, corsero tra Giovanni Battista Giralda Cinthio e il pittore Girolamo Sellari, detto Girolamo da Carpi (Ferrara, 1501 - 1556), giustificano una serie di ampie riflessioni e osservazioni in margine alla poderosa, accurata e scrupolosa monografia sul pittore, dovuta a una studiosa del calibro di Alessandra Pattanaro, che a questo grande interprete della pittura emiliana del Cinquecento ha dedicato una vita di studi¹.

1. *Scene e ritratti*

Giovanni Battista Giralda Cinthio condivise una buona familiarità con Girolamo da Carpi, tanto da affidare al maestro la realizzazione della scenografia della sua prima tragedia (*Orbecche*), della satira pastorale *Egle* e con tutta probabilità anche

* All'interno del contributo il paragrafo *Scene e ritratti* spetta a Gabriele Fattorini, mentre il paragrafo *Sulla carriera di Girolamo da Carpi* spetta a Paolo Ervas.

¹ A. PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, Roma, Officina libraria, 2021. Per un complessivo profilo bio-bibliografico di Girolamo da Carpi: A. PATTANARO - F. MATTEI, *Sellari, Girolamo, detto Girolamo da Carpi*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XCI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 2018, pp. 816-21.

GABRIELE FATTORINI – PAOLO ERVAS, *Girolamo da Carpi: in margine a una monografia*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», VIII (2022), pp. 139-176.

degli *Antivalomeni*². Purtroppo mancano precise e dirette testimonianze su quale fosse la *facies* di queste scenografie, ma

² Cfr. PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, p. 485, n. 42, p. 489, n. 86, p. 492, n. 112, con rispettivo riferimento alle dichiarazioni contenute in GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Orbecche tragedia*, Venezia, figliuoli d'Aldo, 1543 (dedica, c. 3^v), in ID., *Egle* [senza luogo e data, ma 1545], c. A[5]^r e a un documento registrato da Andrea MARCHESI (*Delizie d'archivio. Regesti e documenti per la storia delle residenze estensi nella Ferrara del Cinquecento*, 2 vol., Ferrara, Le Immagini edizioni, 2011-2015, II, p. 712, doc. 1. Quest'ultimo (conservato a Modena, Archivio di Stato, *Computisteria della Camera, Mandati Sciolti in filza*, filza 20, mandato della munizione n. 152), datato 6 ottobre 1548, attesta le spese fatte per una «commedia del Ziraldo» (presumibilmente gli *Antivalomeni*, la cui messa in scena avvenne il 29 settembre in occasione delle nozze di Anna d'Este con Francesco duca di Guisa) e il rimborso a Girolamo da Carpi per l'allestimento scenografico, di cui è stata ipotizzata una traccia nel bozzetto scenico conservato presso la Biblioteca comunale Ariostea di Ferrara: A. FRANCESCHINI, *Note sopra un bozzetto scenografico ferrarese del sec. XVI*, in *L'Aquila bianca. Studi di storia estense per Luciano Chiappini*, a cura di A. SAMARITANI e R. VARESE, «Atti e Memorie della Deputazione provinciale ferrarese di Storia Patria», s. 4^a, XVII (2000), pp. 391-410 (a pp. 405-06); G. FATTORINI, *Da Girolamo da Carpi al Riccio: scene di teatro tra la Ferrara di Giraldo Cinthio e la Siena medicea degli Accademici Intronati*, «Studi giralidiani. Letteratura e teatro», IV (2018), pp. 225-307. La premessa all'*Orbecche* si legge oggi in *Teatro del Cinquecento. I. La tragedia*, a cura di R. CREMANTE, Milano - Napoli, Ricciardi, 1988, p. 287; per l'*Egle* si veda l'edizione a cura di Carla Molinari («*Egle*», «Lettera sopra il comporre le satire atte alla scena», «Favola pastorale», ed. critica a cura di C. MOLINARI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1985; anche in *Teatro del Cinquecento*, pp. 883-967). Molto studiate le implicazioni sceniche dell'*Orbecche* (rappresentata nella casa di Giraldo nel 1541), su cui si veda almeno N. SAVARESE, *Per un'analisi scenica dell'«Orbecche» di Giambattista Giraldo Cinzio*, «Biblioteca teatrale», II (1971), pp. 112-57; F. DOGLIO, *Sulle prime rappresentazioni dell'«Orbecche» e Giraldo 'corago'*, in *Atti del Simposio internacional en homenaje a Renzo Cremanate: Giovan Battista Giraldo Cinthio: hombre de corte, preceptista y creador* (Valencia, 8-10 novembre 2012), a cura di I. ROMERA PINTOR, «Critica letteraria», XLI, 159-160 (2013), pp. 291-307. Per la collaborazione tra il pittore e il letterato si veda da ultimo il contributo di FATTORINI, *Da Girolamo da Carpi al Riccio*.

possiamo immaginare, anche sulla base dei molti progetti e disegni coevi di altri maestri per simili imprese, che fossero ispirate ai canoni vitruviani e in linea con le concezioni teatrali dell'epoca³. D'altronde Girolamo fu maestro di prim'ordine della pittura padana dagli anni venti del Cinquecento alla morte, capace di distinguersi tra i protagonisti della corte estense, e il celebre nucleo di disegni del *Taccuino romano* (smembrato tra la Biblioteca Reale di Torino, la Rosenbach Foundation di Philadelphia e il British Museum di Londra) è sufficiente ad attestare la sua profonda competenza dell'antico⁴. Giorgio Vasari testimonia inoltre che egli «si diletto [...] e diede anco opera all'architettura», con «molti disegni di fabbriche che fece per servizio di molti privati», e con «gl'acconcimi di legname veramente regii» del giardino della villa romana di Ippolito d'Este a Monte Cavallo:

nel che si portò tanto bene, che ne restò ognuno stupefatto. E nel vero non so chi altri si fusse potuto portare meglio di lui in fare di legnami (che poi sono stati coperti di bellissime verzure) tante bell'opere e si vagamente ridotte in diverse forme et in diverse maniere di tempii, nei quali si veggiono oggi accommodate le più belle e ricche statue antiche che sieno in Roma: parte intere e parte state restaurate da Valerio Cioli scultore fiorentino e da altri⁵.

³ Cfr. ancora in proposito FATTORINI, *Da Girolamo da Carpi al Riccio*, pp. 227-23, 235-42.

⁴ Per il *Taccuino romano*, rimando a PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, pp. 158-62, ricordando N. W. CANEDY, *The Roman Sketchbook of Girolamo da Carpi*, a cura di E.H. GOMBRICH, London, The Warburg Institute, 1976.

⁵ G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare di P. BAROCCHI, testo, 6 vol., Firenze, Sansoni-SPEs, 1966-1987, v, p. 418. Quanto all'attività di architetto di Girolamo da Carpi, nella Roma di metà Cinquecento, è bene avere a mente l'attività in Belvedere per Giulio III e i progetti per il giardino della villa di Ippolito d'Este a Tivoli; si veda con bibliografia: PATTANARO - MATTEI, *Sellari, Girolamo*, p. 819.

Le competenze architettoniche, insieme con quelle pittoriche, erano ovviamente indispensabili per mettere in piedi gli apparati scenografici di opere teatrali come quelle giraldiane, concepite con l'obiettivo specifico e primario della rappresentazione; la scenografia poteva stimolare infatti la forza immaginativa dello spettatore, come s'intende anche da un noto passo dei *Discorsi* di Giraldi:

[...] quantunque egli [*scil.* l'apparato] non entri nella favola et non sia parte né del nodo, né della solutione, è egli però necessario alla rappresentatione. Però che con l'apparato s'imita la vera attione, et si pone negli occhi degli spettatori manifestissima. Et posto che questo apparato non appartenga al poeta, ma sia tutta impresa del chorago, cioè di colui al quale è data la cura di tutto l'apparecchio della scena, dee nondimeno procurare il poeta di fare che si scuopra, all'abbassar della coltrina, scena degna della rappresentatione della favola, sia ella comica o tragica⁶.

Al nostro letterato risale inoltre una convinta attestazione di stima degli esiti di Girolamo nel campo della ritrattistica, che suggella una fama divulgata da Vasari già a partire dalla prima attività bolognese del maestro:

⁶ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre dei romanzi, delle comedie e delle tragedie e di altre maniere di poesie*, Venezia, Gabriel Giolito del Ferrar, 1554, p. 277; si cita dall'edizione moderna: GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. VILLARI, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002, pp. 305-06. Sulla peculiare concezione teatrale di Giraldi cfr. anche M. PIERI, *Mettere in scena la tragedia. Le prove del Giraldi*, Atti delle Giornate di Studio dedicate a G. B. Giraldi Cinzio (Tortona, 27-29 aprile 1989), «Schifanoia», XII (1991), a cura di R. BRUSCAGLI e U. ROZZO, pp. 129-42: 129.

avendo fatto alcuni ritratti che somigliarono assai, si acquistò tanto credito, che guadagnando bene, aiutava più il padre stando in Bologna che non avea fatto dimorando a Ferrara⁷.

Una fama confermata da altre fonti del tempo⁸, e dal grande apprezzamento che, agli inizi del 1548, la corte francese di Enrico II e Caterina de' Medici dimostrò per i ritratti che Girolamo da Carpi aveva fatto ai figli di Ercole II d'Este e che, tramite il Primaticcio, erano giunti ai sovrani d'Oltralpe⁹.

In particolare, tra le righe del *Commentariolum*, Giraldis descrive con precisione una coppia di ritratti dei duchi Alfonso I e Ercole II, esaltando lo straordinario realismo di queste prove di Girolamo in un paio di passi in latino, poi volgarizzati da Ludovico Domenichi:

Hanc Alfonsi faciem colore subfusco, fronte acri et severa, oculis vivacibus, nasoque ima in parte decenter presso, barbae capillumque canicie venerabilem, heroicae fortitudinis et constantis animi indicia prae se ferentem tam vivo Duci proximam, Herculis Principis pii filii iussu, Hieronymus Carpus ferrariensis, antiquis pictoribus conferendus, suis coloribus expressit, ut et Alfonsi Martiam virtutem, et excellentem pictoris industriam egregie representet (*Commentariolum*, cc. 49v-50r).

[...] quem nobilissima generosaque fronte, Regia oris maiestate et tanto imperio pari, oculis inter severitatem et laetitiam micantibus, idem Hieronymus Carpus eadem in aula penicillo a viva effigie tam vero similem effecit, ut quanvis vivum ac verum Principem nos illius familiares ob oculos quotidie habeamus, cum ipso colloquamur, plaeclearam tamen hanc ipsius imaginem ea voluptate intueamur, ut ipsum propemodum regio solio insidentem, et iura

⁷ VASARI, *Le Vite*, v, p. 414.

⁸ Cfr. PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, pp. 32-51.

⁹ A. VENTURI, *Ritratti di Girolamo da Carpi donati dal Primaticcio alla regina di Francia*, «Archivio storico dell'arte», II (1889), p. 377, e adesso PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, pp. 32, 491, n. 106.

gravi, placidoque ore populis dantem videre videamur (*Commentariolum*, cc. 66v-67r)¹⁰.

Il secondo di questi passi fu recuperato e messo a disposizione degli studi sulla pittura ferrarese da Girolamo Baruffaldi, nelle pagine delle sue *Vite de' pittori e scultori ferraresi* dedicate al ciclo del «gran palagio degli Estensi in Copparo», in cui Girolamo da Carpi, per volontà di Ercole II, ritrasse «i sedici principi della sua famiglia, i quali aveano signoreggiato in Ferrara», prendendo spunto dalle *Historie ferraresi* di Gasparo Sardi, ed effigiandoli «al vivo, sedenti ed in positura di dominio»:

fece capo egli [Girolamo] da Azzo IV, il quale per la sua virtù e grandezza d'animo fu chiamato dai ferraresi in aiuto contro Salin-guerra, prendendo il dominio della città di Ferrara. Indi per ordine distribuì l'uno dopo l'altro Aldobrandino I, Azzo V, Obizzo II, Azzo VI, Rinaldo II, Obizzo III, Aldobrandino II, Nicolò I, detto il

¹⁰ Per le traduzioni dei brani da parte di Ludovico Domenichi (trascritte in PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, p. 36) si veda GIOVAMBATTISTA GIRALDI, *Commentario delle cose di Ferrara et de' principi da Este [...] tratto dall'epitome di m. Gregorio Giraldi, et tradotto per m. Lodouico Domenichi*, in Firenze, appresso Lorenzo Torrentino, 1556, pp. 138 e 191: «Questo volto d'Alfonso di color bruno, di ciera terribile et severa, con occhi vivi et con naso honestamente chinato giù in fondo, con barba et capegli canuti, quali mostrano segni d'heroica fortezza et d'animo costante, che tanto somiglia al Duca vivo, fu per commissione del duca Hercole amorevol figliuolo ritratto co' suoi colori da Girolamo da Carpi ferrarese, degno d'esser paragonato a' pittori antichi, per rappresentare il martiale valor d'Alfonso et la eccellente industria del pittore. [...] Il quale [Ercole II] con nobilissima et generosa fronte, con real maestà di volto et convenevole a tanto imperio, con occhi tra severità e allegrezza rilucenti, dal medesimo Girolamo da Carpi nella istessa corte è stato col pennello dalla viva effigie ritratto tanto simile al vero, che benché noi suoi famigliari habbiamo ogni di il vivo et vero Principe innanzi agli occhi et con lui favelliamo, guardiamo però quella honorata imagine di lui con tal piacere che ci pare di vedere lui proprio, posto quasi a sedere in real seggio, che con grave et piacevol viso renda ragione a' suoi popoli [...]».

Zoppo, Alberto II, Nicolò II, Leonello I, tutti marchesi, e dappoi Borso I, Ercole I, Alfonso I, ed Ercole II, duchi di Ferrara¹¹.

Questi ritratti sono andati definitivamente perduti da un paio di secoli, ma grazie a un nucleo di documenti assai nutrito, raccolto da Andrea Marchesi, sappiamo che Girolamo da Carpi, insieme a tanti altri maestri, fu impegnato nella decorazione della delizia di Copparo tra il 1544 e il 1547, e che le «figure deli signori da Este» si trovavano nel «salotto in crose»: l'ambiente più eminente della dimora, che il nostro aveva dipinto insieme al Garofalo¹². E a Baruffaldi – che quell'impresa pittorica vedeva «non del tutto illesa», ma «sufficientemente conservata» – era ben chiaro che Giralardi, nel «suo libro *De Ferraria et Atestinis Principibus* [cioè il *Commentariolum*], tradotto poi in italiano dal Domenichi, col titolo di *Commentari delle cose di Ferrara*», avuta «occasione d'espore i fatti memorabili di que' principi, descrive ad uno ad uno i loro ritratti nella positura che giacciono», rappresentando una fonte fondamentale per provare a immaginare la galleria dei principi estensi di Copparo¹³.

Rimandando al prossimo numero della rivista un approfondimento sull'importantissima sequenza estense di Copparo, i citati passi ecfrastrici di Giralardi sul marziale ritratto d'Alfonso canuto e su quello di Ercole regalmente seduto,

¹¹ G. BARUFFALDI, *Vite de' pittori e scultori ferraresi* [1697-1730 circa], ed. a cura di G. BOSCHINI, 2 vol., Ferrara, Taddei, 1844-1846, vol. I, pp. 387-88.

¹² MARCHESI, *Delizie d'archivio*, I, pp. 252-98, *passim* (ricordo per tutti il pagamento del 4 luglio 1545 «a maestro Girolamo da Carpi e compagni per conto de depinzere il salotto in crose fatto con le figure deli Signori da Este, conputa il cornison friso e architravo che è sopra le colonne de rilievo a Copparo»: ivi p. 263, n. 27), con gli utili regesti di PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, pp. 488-91, n. 76, 78, 81, 88, 89, 91, 95, 103.

¹³ BARUFFALDI, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, I, pp. 388-89, al seguito del quale Andrea MARCHESI (*Delizie d'archivio*, I, pp. 326-29, n. 2-3) ha già trascritto le descrizioni di Giralardi dei ritratti estensi di Copparo nel volgare del Domenichi.

sono comunque sufficienti a documentare quanto il letterato potesse vedere e apprezzare dell'amico pittore presso la corte di Ercole II, cogliendo perfettamente le caratteristiche del Girolamo da Carpi ritrattista, capace di coniugare con estrema originalità i migliori modelli del tempo – Raffaello, Giulio Romano, Dosso, Parmigianino, Tiziano – in nome di un convinto e inflessibile naturalismo, pronto cioè nondimeno a celebrare la committenza con la retorica di certe pose o l'esibizione di panni preziosi. Il senso di cruda verità, per esempio, domina nel *Ritratto di Onofrio Bartolini Salimbeni* della Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze, nel *Ritratto di Giovanni de' Vincenti* del Museo Nazionale di Capodimonte a Napoli, e ancora nel *Ritratto di Marco Bracci e del cardinale Ippolito de' Medici* della National Gallery di Londra (fig. 11), dove il fasto dell'ambiente esprime l'autorevolezza delle due figure, che paiono ignorarsi così come fanno i protagonisti del *Ritratto del cardinale Ippolito d'Este con il segretario* della Gemäldegalerie di Berlino (fig. 12), in cui sono rispettivamente il solenne atteggiarsi dell'alto prelato e la veste preziosa dell'assistente a dare conto dell'altissimo rango degli effigiati¹⁴.

In tal senso è l'affascinante *Ritratto di gentildonna* della Gemäldegalerie dello Städel Museum di Francoforte a distinguersi tra tutti quelli di Girolamo, non solo per l'abbigliamento lussuoso e scollato della protagonista (fig. 1), ma anche perché il fondo tenebroso, per una volta, è rischiarato da una finestra aperta su un paesaggio lontano e fiabesco (come quelli che tanto piacquero ai pittori padani, da Garofalo e Dosso a Niccolò dell'Abate), offuscato dal cielo plumbeo su di un tono verde cinerino che ricorda la veduta dipinta dal nostro a corredo dell'*Adorazione dei Magi* per la cappella Buoncompagni in

¹⁴ Per i ritratti di Girolamo da Carpi, compresi quelli di incerta attribuzione, rimando adesso a PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, pp. 134-57, 221-33, 245-53 (e tavole relative).

San Martino a Bologna, 1530-1532 (fig. 6, 8), pur con un carattere romanista. In questa donna bella, elegante e alla moda si è cercato di riconoscere Giulia Gonzaga, seconda moglie di Vespasiano Colonna¹⁵, oppure la figlia di quest'ultimo Isabella¹⁶, e soprattutto Renata di Francia: la secondogenita di Luigi XII, che nel 1529 andò in sposa a Ercole II d'Este, e dopo la scomparsa del marito (1559) tornò in patria, stabilendosi nel castello di Montargis, dove morì a quasi sessantacinque anni nel 1575¹⁷.

L'identificazione nella consorte transalpina di Ercole II, proposta per primo da Hermann Voss, ha avuto non poco successo, ed è accolta nella monografia della Pattanaro, per una certa somiglianza con le sembianze della duchessa, con riferimento a una perduta medaglia attestata da un'incisione pubblicata da Guillaume Roillé (*Promptuaire des medalles des plus*

¹⁵ B. AMANTE, *Giulia Gonzaga contessa di Fondi e il movimento religioso femminile nel secolo XVI*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1896, p. 141; E. H. RAMSDEN, *Come, take this lute: a quest for identities in Italian renaissance portraiture*, Salisbury, Element Books, 1983, pp. 138-70, 178-81; S. PEYRONEL RAMBALDI, *Una gentildonna irrequieta. Giulia Gonzaga fra reti familiari e relazioni eterodosse*, Roma, Viella, 2012, pp. 80-85.

¹⁶ C. BARBIERI, *Rodomonte Gonzaga, il Sacco di Roma e un riscoperto ritratto di Sebastiano del Piombo*, in *I Gonzaga e i papi. Roma e le corti padane fra Umanesimo e Rinascimento (1418 - 1620)*. Atti del convegno (Mantova, Roma, 21 - 26 febbraio 2013), a cura di R. SALVARANI, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2013, pp. 331-51: 339-40 (con l'idea che sul fondo sia illustrato un paesaggio di Fondi, terra natia di Isabella, come già in RAMSDEN, *Come, take this lute*, pp. 144-45, 178 fig. 61, pensando tuttavia a Giulia Gonzaga, si veda nota 15).

¹⁷ Su Renata di Francia e la sua corte ferrarese, mi limito a ricordare: R. GORRIS CAMOS, *La Corte di Renata di Francia a Ferrara*, in *Palazzo Renata di Francia*, a cura di L. OLIVATO, Ferrara, Il Corbo Editore, 1997, pp. 139-73; E. BELLIGNI, *Renata di Francia, un'eresia di corte*, Torino, Utet, 2012; *Representing the Life and Legacy of Renée de France: from Fille de France to Dowager Duchess*, a cura di K. DIGBY PEEBLES e G. SCARLATTA, Springer Nature, Palgrave Macmillan, 2021.

renommeées personnes qui ont esté depuis le commencement du monde, Lyon 1553) e al ritratto delineato negli *Annali di Ferrara* di Filippo Rodi (Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Classe I, 645)¹⁸. La proposta di identificazione con Renata impone peraltro una datazione entro il 1534, quando ancora la nobile d’Oltralpe vestiva secondo la moda italiana¹⁹. In seguito la figlia di Luigi XII dette vita a Ferrara a una corte “francese” e “francofona”, ed inoltre è ben noto che ella, dopo avere accolto a Ferrara Giovanni Calvino nel 1536, maturò una profonda sensibilità protestante, ben riflessa dall’austero profilo di un suo sicuro ritratto, come quello degli *Annali* del Rodi già menzionato²⁰. La “dama in verde” di Francoforte, per l’ampia scollatura, i capelli tirati sopra la testa in una ricercata acconciatura e i preziosi gioielli indossati, tra i quali risalta il pen-

¹⁸ Cfr. PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, p. 149, fig. 88, 89.

¹⁹ Ivi, pp. 146-50, 225-27, n. R10, con bibliografia. Oltre a chiamare in causa il nome di Renata di Francia, Hermann Voss (*Girolamo da Carpi als Bildnis Maler*, «Städel-Jahrbuch», III-IV, 1924, pp. 97-106: 101-06) fu anche il primo a riconoscere a Girolamo da Carpi un dipinto su cui in seguito si è non poco discusso quanto all’autore; l’alternativa di maggiore successo in tempi recenti – accolta peraltro da J. SANDER, *Italienische Gemälde im Städel 1330-1550: Oberitalien, die Marken und Rom*, Mainz, Philipp von Zabern, 2004, pp. 328-39 – è quella del fiammingo Peter de Kempeneer, avanzata da Fiorella Sricchia Santoro: *Qualche nuova considerazione e qualche proposta sul tema del viaggio del giovane Pedro Campaña in Italia*, in *La cultura degli araggoni fiamminghi di Marsala tra Fiandre, Spagna e Italia*. Atti del convegno internazionale (Marsala, Auditorium di S. Cecilia, 7-9 luglio 1986), Palermo, S.T.ASS., 1988, pp. 77-84: 82-83.

²⁰ Come segnalato da Anderson Magalhaes, che ringrazio, per il carattere “francese” della corte ferrarese di Renata di Francia si può fare riferimento a: R. GORRIS, «*Donne ornate di scienza e di virtù*»: donne e francesi alla corte di Renata di Francia, in *Olimpia Morata: cultura umanistica e Riforma protestante tra Ferrara e l’Europa*. Atti del Convegno di Ferrara (18-20 novembre 2004), a cura di G. FRAGNITO, M. FIRPO e S. PEYRONEL, «Schifanoia», XXVIII-XXIX (2005), pp. 175-205, e in particolare p. 195, fig. 4 per il ritratto dagli *Annali* del Rodi.

dente con l'immagine della Vergine, appare totalmente estranea al rigore della Riforma, ostentando una passione per la moda cara alle corti italiane, e trovando un significativo parallelo nella *Bella* di Tiziano (Firenze, Galleria Palatina; fig. 4): «quel ritratto di quella Donna che ha la veste azzurra», cui si allude in una celebre lettera inviata il 2 maggio 1536 da Padova al fidato Gian Giacomo Leonardi a Venezia dal duca di Urbino Francesco Maria della Rovere²¹. In quegli anni il signore urbinato faceva ritrarre al Vecellio pure la consorte Eleonora Gonzaga, in un dipinto degli Uffizi (inv. 1890, n. 919) su cui è utile richiamare l'attenzione, perché l'elegante nobildonna è seduta di tre quarti, davanti a una finestra aperta su di un paesaggio (fig. 5): è una soluzione analoga a quella della tavola di Francoforte, per la quale si usa richiamare a modello pure il cosiddetto *Ritratto di Isabella d'Este* (o *Margherita Paleologo*) di Giulio Romano di Hampton Court (RCIN 405777), dove sul fondo, tuttavia, si dischiude un episodio domestico (fig. 3). In verità era stato Raffaello, con il *Ritratto di Isabel de Requesens y Enríquez de Cardona-Anglesola* del Louvre (un dipinto in cui la viceregina di Napoli appare bellissima e scollatissima, e nel quale si crede abbia messo mano pure il giovanissimo Giulio Romano sul finire del secondo decennio; fig. 2), ad avviare questo genere di immagini di nobildonne abbigliate con sfarzo, che ci osservano da una delle loro stanze sedute di tre quarti, con il taglio di una lontana veduta aperto sul fondo e da un lato a bilanciare la composizione²². Che un'idea siffatta

²¹ Il passo della celebre lettera è trascritto in G. GRONAU, *Documenti artistici urbinati*, Firenze, Sansoni, 1936, p. 92, n. XXVIII, rimandando per la *Bella* a: «*Quella Donna che ha la veste azzurra*»: *La Bella di Tiziano restaurata*. Catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina, 12 aprile - 10 luglio 2011), a cura di M. CIATTI, F. NAVARRO e P. RIITANO, Firenze, Edifir, 2011.

²² Il valore di precedente del *Ritratto di Isabel de Requesens y Enríquez de Cardona-Anglesola* del Louvre (inv. n. 612) per la *Gentildonna* di Francoforte è richiamato anche da PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, p. 147.

potesse adattarsi in area padana pure a ritratti maschili stanti a mezzafigura lo insegna Dosso Dossi nel *Ritratto d'uomo* del Nationalmuseum di Stoccolma (fig. 7) e nel *Ritratto d'uomo con cappello rosso e lo spadone* del Fogg Art Museum di Cambridge²³, che per le vivaci cromie e la fantasiosa interpretazione del paesaggio si direbbero significativi precedenti della *Gentildonna* di Francoforte. Ben ancorata al quarto decennio, quest'ultima risulta dunque come una straordinaria risposta di Girolamo da Carpi alle sollecitazioni delle quali si è detto. Resta tuttavia il dubbio se la protagonista sia davvero Renata di Francia intorno al 1534.

Cautela è da usare inoltre quanto alla proposta di riconoscere Giovanni Battista Giraldi Cinthio nel *Ritratto di letterato nel suo studio* della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma (fig. 10): un dipinto di Girolamo da Carpi da datare intorno al 1536-1538. Alessandra Pattanaro ha avanzato da tempo questa proposta assai stimolante, che ripropone adesso, sulla base di una certa somiglianza tra quell'elegante letterato in scuro e il profilo di Giraldi effigiato nell'incisione che apre l'edizione a stampa dell'*Orbecche* (1543) e che ritorna nell'edizione veneziana del 1583 (Giulio Cesare

²³ Per i due ritratti: A. BALLARIN, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, registi e apparati di catalogo a cura di A. PATTANARO e V. ROMANI, con la collaborazione di S. Momesso e G. Paccioni, Cittadella, Bertinello Arti grafiche, 1994-1995, 2 vol., I, pp. 61-68, 308, n. 363, pp. 311-12, n. 371, ricordando pure M. LUCCO, in P. HUMFREY - M. LUCCO, *Dosso Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*. Catalogo della mostra (Ferrara, Civiche Gallerie d'Arte Moderna, 26 settembre - 14 dicembre 1998; New York, The Metropolitan Museum of Art, 14 gennaio - 28 marzo 1999; Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 27 aprile - 11 luglio 1999), a cura di A. BAYER, Ferrara, Ferrara Arte - Sate, 1999, pp. 231-34, n. 44, pp. 239-43, n. 47, per il tentativo di virare su Girolamo da Carpi il ritratto del Fogg Art Museum (da mantenere però nell'ambito dossesco, si veda con bibliografia PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, p. 50).

Cagnacini: fig. 9)²⁴. Oltre un secolo fa Alberto Serafini aveva invece pensato, col beneficio del dubbio, al conte Girolamo Falletti: erudito e diplomatico che gravitava nella corte di Ercole II d'Este²⁵. Un'ipotesi per la quale mancano concrete conferme e che pure aveva convinto un grande conoscitore come Adolfo Venturi, che al ritratto dedicò questa descrizione:

[l'effigiato] s'atteggiava davanti allo spettatore nella pompa di cavaliere imperiale, poggiando la sinistra sul fianco ove è allacciata la spada, la destra sul gatto [o forse un cagnolino] che riposa sopra un cumulo di libri sovrapposti al tavolo coperto da un tappeto persiano²⁶.

Ovviamente Girolamo da Carpi avrebbe potuto ben ritrarre Giraldi, in virtù della familiarità con il letterato e del ruolo di ritrattista della corte estense, tuttavia per l'aspetto fisico del nostro possiamo contare su qualche cenno offerto da Girolamo Giovannini da Capugnano, uno dei suoi biografi, che pure attinse a notizie indirette, perché probabilmente non ebbe modo di conoscere l'intellettuale ferrarese²⁷:

²⁴ PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, pp. 150-51, 231-32, n. R16, ricordando EAD., *Girolamo da Carpi. Ritratti*, Cittadella, Bertinocello, 2000, pp. 78-79, 148, n. 13. Per l'incisione: FATTORINI, *Da Girolamo da Carpi al Riccio*, pp. 225-307: 233, 286 e figure 06 e 07. Analogo profilo del letterato si trova in GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Degli Hecatommithi* [...], nel Montereale, appresso Lionardo Torrentino, 1565.

²⁵ A. SERAFINI, *Girolamo da Carpi, pittore e architetto ferrarese (1501-1556)*, Roma, Tipografia dell'Unione, 1915, pp. 108-11, dove l'identificazione con Falletti è accompagnata da un punto interrogativo.

²⁶ A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. IX. La pittura del Cinquecento*, parte VI, Milano, Hoepli, 1933, pp. 657-59; citato peraltro da PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, p. 232, a conferma del valore dell'*ekphrasis*.

²⁷ Quanto conosciamo della vita e dell'attività di Giovannini risale, infatti, a un'epoca successiva alla morte di Giraldi; cfr. R. M. RIDOLFI, *Giovannini, Girolamo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LVI, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 2001, pp. 376-78, e anche S. VILLARI,

Era di colore vermiglio, di faccia allegra et quasi ridente, di capillatura bionda et riccia, calvo, di statura assai grande e d'onesta grossezza, di bellissima presenza e di membra benissimo qualificato²⁸.

Nel ritratto di Palazzo Barberini possiamo ritrovare la «faccia allegra», e magari anche l'«onesta grossezza», ma non la «capillatura bionda et riccia», e né la stempiatura: elementi che sembrano dunque contrastare l'identificazione con Giraldo.

Certo è invece che tra letterato e pittore dovette correre un forte rapporto di stima, se non di vera e propria amicizia, attestato dalla vicende delle scenografie di cui si è detto, e favorito da una convincente comunanza di linguaggio, per la quale si potrebbe attivare una proporzione di *ut pictura poesis* tutta ferrarese: le avventure cavalleresche di Ludovico Ariosto stanno al colore e alla fantasia del Dosso, come il rigoroso tenore antiquario di Girolamo da Carpi sta alle tragedie del Cinthio. E quando quest'ultimo, nel 1541, mise in scena l'*Orbecche*, Girolamo era ormai uno dei maestri di punta della Ferrara estense, in virtù di una carriera avviata una ventina d'anni prima.

2. Sulla carriera di Girolamo da Carpi

Ai suoi esordi Girolamo mostra già «una profonda conoscenza della pittura di Dosso Dossi»²⁹, di cui riprende la vibrante ste-

Le più antiche biografie giraldiane, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», I (2015), pp. 17-60: 37-55 per la trascrizione, con note critiche, della biografia giraldiana di Giovannini, pubblicata a corredo dell'edizione postuma del 1593, “espurgata” da Desiderio Giovannini (cfr. nota successiva).

²⁸ *Vita di Giovambattista Cintio Giraldo scritta da Ieronimo Gioannini da Capugnano Bolognese*, in *Hecatommithi* [...], Venetia, appresso Domenico Imberti, 1593, cc. **1v-4r: **4r, trascritto in VILLARI, *Le più antiche biografie giraldiane*, p. 55. Sono grato a Susanna Villari per avermi segnalato questo passo.

²⁹ PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, p. 68.

sura cromatica e l'intensità atmosferica della luce, come dimostra la *Sacra famiglia con san Giovannino nel paesaggio*, prima opera pubblicata nel catalogo della monografia di Alessandra Pattanaro. Su tale base si innesteranno progressivamente diverse componenti stilistiche che l'artista assimilerà in una progressiva stratificazione tesa ad accrescere l'intonazione monumentale della sua pittura. La prima tappa fondamentale di questo processo è rappresentata da un'opera ad oggi perduta, dipinta per l'Ospedale bolognese di San Biagio e che solo l'acume critico di Roberto Longhi restituì al catalogo dell'artista ferrarese³⁰ (fig. 13). In questo perduto dipinto all'iniziale matrice dossesca, evidente nelle nubi addensate della parte superiore e nel dettaglio del volto di san Pietro (che riprende il sant'Andrea del polittico Costabili di Benvenuto Tisi detto il Garofalo, con la collaborazione di Dosso Dossi³¹), si affiancano le ascendenze dei modelli raffaelleschi presenti in Emilia, come la pala di Santa Cecilia (Bologna, Pinacoteca Nazionale) e la *Madonna Sistina* (Dresda, Gemäldegalerie), note anche attraverso le riproduzioni a stampa dei dipinti del maestro urbinato.

La tappa successiva riguarda un'altra opera perduta, l'*Adorazione dei magi* dipinta dall'artista probabilmente per la chiesa arcipretale di Bondeno e di cui si conserva una copia, verosimilmente seicentesca, alla Galleria Estense di Modena (fig. 14) e un'altra già presso la chiesa di San Clemente a Bastiglia, riferibile al XVIII secolo³². In quest'opera si osserva come lo sguardo dell'artista alla cultura figurativa raffaellesca si e-

³⁰ R. LONGHI, *Ampliamenti nell'Officina ferrarese*, «La Critica d'Arte», supplemento all'anno IV, 1940 (riedito in Edizioni complete delle opere di Roberto Longhi, V, *Officina ferrarese*, Firenze, Sansoni, 1956, ed. 1980), pp. 123-71: 162-65.

³¹ Già a Ferrara, Cappella maggiore di Sant'Andrea, il polittico ora si trova presso la Pinacoteca Nazionale della medesima città.

³² Sul dipinto perduto e le due repliche citate si rimanda all'esaustiva scheda di catalogo di PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, pp. 211-13, n. 31, fig. 28ab.

stende ora anche all'opera della sua scuola, guardando a esempi dell'arte di Giulio Romano e di Polidoro da Caravaggio, attraverso i quali rielabora probabilmente anche modelli desunti dalla scultura antica. Questo ampliamento di riferimenti permette all'artista di far emergere le figure con maggiore rilievo, una caratteristica che mi sembra di ritrovare nelle parole della sintetica descrizione che in epoca ottocentesca Giuseppe Boschini fece dell'opera prima della sua dispersione: «trionfandovi il gruppo di M. V. col. s. Bambino, di ammirabil bellezza»³³. Alla luce di questi motivi appare ancora più importante rendere nota in questa sede un'ulteriore copia del dipinto, passata recentemente sul mercato antiquario con l'incongruo riferimento ad «artista nordico attivo in Veneto» del XVII secolo³⁴ (fig. 15). Il dipinto, in condizioni conservative un po' sofferte, appare decurtato della parte destra, e adattato al nuovo formato più ridotto con una vistosa ridipintura all'altezza del cielo, per eliminare la parte residua della figura costituita dal braccio offeferente del re mago moro. Rispetto a quelle già conosciute la copia in questione mi pare più vicina alle qualità della pittura di Girolamo nella definizione dei caratteri fisionomici delle figure e nella descrizione del pannello, più "risentito" e profondo rispetto all'esemplare modenese. In questa copia è inoltre presente anche una porzione del dipinto nella parte bassa che ne completa più plausibilmente la composizione, senza tagliare il piede del mago inginocchiato in primo piano. Credo si tratti di una versione anteriore alle altre due e probabilmente riferibile allo stesso secolo della composizione originaria.

Nel prosieguo del percorso artistico verso la progressiva assimilazione del linguaggio raffaellesco il punto di arrivo di

³³ BARUFFALDI, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, I, p. 403.

³⁴ PANDOLFINI, *Dipinti dal XVI al XX secolo* (asta 1005), Firenze, 29 settembre 2020, lotto 43: olio su tela, cm. 102 x 151, contro cm. 112 x 181 della replica della Galleria Estense di Modena.

questa prima fase della carriera artistica del pittore è rappresentato da uno dei vertici della sua produzione: l'*Apparizione della Vergine alla committente Giulia Muzzarelli* (Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection; fig. 16). La pala venne realizzata per la chiesa di San Francesco di Ferrara e viene convincentemente datata al 1528 circa. In questo dipinto l'artista rielabora il modello di *Psiche trasportata dagli amirini* per uno dei pennacchi della loggia della Farnesina (fig. 17) con notevole intelligenza, come dimostra, al di là della differente tipologia iconografica e contenutistica, la comune impostazione compositiva (lo scorcio di sotto in su). La figura della Vergine presenta un'incombenza ben diversa dall'esuberante leggerezza del modello raffaellesco, come viene efficacemente descritta da Roberto Longhi con la sua consueta finezza letteraria:

ma di quel ch'era un motivo prepotentemente formale [la Psiche raffaellesca], in aria chiara, quasi di sole artificiale, il Carpi ha fatto cosa nuova rivestendo la figura di Hera cristianizzata e contrastandone così la massa poderosamente cupa sul fondo scoppiettante di luce in alto, annuvolato in basso: prua enorme che valica lo spazio facendo schiumare le nuvole fin presso la committente in preghiera.

Questa composizione si colloca immediatamente prima dell'incontro di Girolamo con un altro grande artista che segnerà un'ulteriore svolta nella sua evoluzione stilistica; si tratta di Francesco Mazzola, detto Parmigianino (1503-1540), che dopo essere stato imprigionato durante il tragico sacco di Roma del 1527 si trasferisce a Bologna. Primo indizio di questa iniziale conoscenza è il piccolo dipinto con *Cristo in casa di Marta e Maria* degli Uffizi di Firenze (fig. 18), nel quale Pannofino riconosce una citazione da Parmigianino attraverso una stampa di Giovanni Iacopo Caraglio raffigurante lo *Sposalizio della Vergine*: si noti l'anziano personaggio con il berretto rosso sulla destra del dipinto di Girolamo da Carpi.

Non è riconducibile a Parmigianino, come invece sostiene Pattanaro, un secondo dettaglio, costituito dalla figura seduta di spalle sull'estrema destra della tavola del pittore ferrarese, che la studiosa pone in relazione con un disegno (*Cristo fra i dottori*) conservato presso il British Museum (fig. 21), già ricondotto alla cerchia raffaellesca, e ora attribuito da una parte degli studiosi al giovane Mazzola³⁵. Come vedremo, però, l'attribuzione all'artista parmense non risulta compatibile per ragioni biografiche. Già all'altezza cronologica del 1513, infatti, possiamo osservare una ripresa del modello del disegno londinese nel ciclo ad affresco del piemontese Gaudenzio Ferrari per il tramezzo della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Varallo (fig. 20). L'innovativa ideazione del disegno (soprattutto per il gruppo di figure), dato il notevole impatto nella pittura emiliana e romagnola tra terzo e quarto decennio del XVI secolo, merita qualche attenzione. Joannides ipotizza che Parmigianino abbia ripreso l'invenzione compositiva dal tardo Raffaello dell'*Ultima cena* delle Logge Vaticane (eseguita sul finire del secondo decennio del Cinquecento, fig. 19), combinando in modo non del tutto coerente l'incerta ambientazione architettonica con la tensione dinamica delle figure, mentre i fautori della più tradizionale attribuzione a Raffaello spiegano questo carattere "acerbo" con una datazione del disegno al primo periodo fiorentino di Raffaello (1504/1505)³⁶.

³⁵ Per la tradizionale attribuzione alla cerchia raffaellesca cfr. P. POUNCEY - J. A. GERE, *Italian Drawings: Raphael and his Circle*, London, Trustees of British Museum, 1962, 2 vol., I, pp. 43-44, n. 56; per l'attribuzione al pittore parmense cfr. PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, p. 81, sulla scorta di P. JOANNIDES, *A Bolognese Project by the Young Parmigianino*, «Master Drawings», XLVI (2008), pp. 353-66.

³⁶ Cfr. JOANNIDES, *A Bolognese Project*, pp. 356-58, il quale sostiene la derivazione dal Raffaello delle Logge Vaticane dell'idea scenografica delle due figure di schiena, che sembrano aprire lo spazio per indirizzare lo sguardo dello spettatore sul centro semantico della composizione.

Proprio il citato affresco della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Varallo ci permette di osservare non solo il medesimo schema compositivo dell'*Ultima cena* raffaellesca (con le due figure sopra ricordate che con una torsione quasi repentina si volgono in direzione divergente inquadrando al centro il gesto con cui Cristo "svela" il traditore), ma anche una significativa somiglianza per la posa (nel modo di appoggiarsi sul bordo della loro seduta) tra l'apostolo con il drappo giallo sulle gambe dipinto da Gaudenzio Ferrari e il dottore della legge in primo piano sulla destra del disegno londinese.

Appare assai improbabile che un'idea compositiva tanto complessa, e sviluppata in modo così simile, sia indipendente piuttosto che riconducibile a un comune modello di riferimento, tenendo conto inoltre che nel vasto ciclo ad affresco il pittore piemontese evidenzia rimandi sistematici a diversi artisti di cui egli si serve per supportare lo sforzo compositivo richiesto dall'intenso apparato decorativo del santuario di Varallo. Come appare altrettanto improbabile la primogenitura di Gaudenzio per l'invenzione che poi sarebbe giunta a Raffaello, sebbene utilizzata dal pittore piemontese anche per le successive realizzazioni dello stesso soggetto³⁷. Fatte queste considerazioni ritengo quindi che per la composizione del disegno londinese debba tornare il riferimento all'ambito raffaellesco, pur con le problematiche connesse.

La lezione di Parmigianino, se risulta colta in modo molto superficiale nella tavola fiorentina, viene comunque meditata con intelligenza da Girolamo da Carpi nelle opere successive e contribuisce non poco a «un vertice qualitativo nella carriera del pittore», quale l'*Adorazione dei magi* per la chiesa bolognese

³⁷ Su tali questioni riguardanti il pittore piemontese si veda il contributo organico più recente: *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*. Catalogo della mostra (Varallo, Vercelli, Novara, 24 marzo - 1 luglio 2018), a cura di G. AGOSTI e J. STOPPA, Milano, Officina Libreria, 2018.

di San Martino, come individuato puntualmente da Pattanaro che data l'opera al 1530-1532 circa³⁸ (fig. 22). La rilevanza plastica della composizione presenta una diversa qualità rispetto al precedente testo pittorico di analogo soggetto sul quale ci siamo soffermati, per una «nuova [...] monumentalità della Vergine, dalla corporatura statuaria, dalla grazia insospettata e dai vigorosi e lunghi piedi, resi con inedito esibizionismo»³⁹. La studiosa riconosce in questo «il sintomo di una riflessione profonda sul parmigianinesco San Rocco» in San Petronio a Bologna, «opera certo difficile per chi è abituato ai ritmi del classicismo raffaellesco»⁴⁰. Si osserva quindi uno scarto qualitativo, un nuovo classicismo nel quale l'eleganza manierista del pittore parmense serve a raffinare la tornitura classica delle figure, visibile segnatamente nelle mani e nei piedi, e al contempo ad aumentarne la *gravitas*.

È interessante osservare come l'arrivo di Parmigianino a Bologna abbia determinato in alcuni dei pittori operanti nel capoluogo felsineo una sorta di amplificazione dei loro caratteri stilistici peculiari, conseguenza di un diverso modo di relazionarsi con la sua opera da parte di ognuno di loro. Così osserviamo in Girolamo da Treviso un'accentuata artificiosità decorativa, in Bartolomeo Ramenghi una più estenuata morbidezza o in Girolamo Marchesi una maggiore sinuosità e tensione lineare. Nel pittore ferrarese la componente parmigianinesca tenderà successivamente a ridimensionarsi mentre resteranno ben presenti le precedenti componenti stilistiche da lui acquisite.

Circa dieci anni dopo, il momento del suo incontro con Giraldi è anche quello che segna una nuova fase della sua produzione nei dipinti di grande formato, a cui non dovette

³⁸ PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, p. 86.

³⁹ *Ivi*, p. 87.

⁴⁰ *Ibidem*.

essere estraneo l'arrivo di Giorgio Vasari e Francesco Salviati a Ferrara nel 1540. Nel *San Giorgio e la principessa* (Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister) realizzato per le «stantie nove» di Ercole II d'Este nel Palazzo Ducale di Ferrara, l'artista sembra avviare «un nuovo programmatico confronto con l'arte di Raffaello» nel quale il suo classicismo si rinnova «di sinuosità e di movenze più artificiose»⁴¹. Analoghe considerazioni si possono fare per l'*Occasione e il Pentimento* realizzato per la stessa commissione e conservato nel medesimo museo⁴². In esso tuttavia questa nuova fase sembra coinvolgere un ripensamento più esteso anche sulla pittura di Dosso e Parmigianino.

Ecco quindi l'artista che si presenta di fronte a Giovan Battista Giraldi. Un artista considerato da Longhi il «vero "classico" della situazione» nel contesto della pittura emiliana di quegli anni (ruolo in un primo tempo erroneamente attribuito dallo stesso studioso a Girolamo da Treviso)⁴³. Come emerge anche dalla monografia di Alessandra Pattanaro, il nostro pittore riesce a coniugare i modelli dell'antico (studiati in occasione dei suoi viaggi a Roma, come attestano i disegni analizzati nel suo catalogo) con la moderna dimensione fideistica del sacro, in molte delle sue accezioni. L'interazione di queste due diverse dimensioni, filtrate soprattutto dal classicismo raffaellesco, in alcuni casi si è sviluppata a un livello tale da far parlare perfino di «cosa che prelude al gran raggio del barocco più alto»⁴⁴.

⁴¹ Ivi, pp. 113-15, cat. n. 17, fig. 127. Il dipinto è peraltro riprodotto nella sovracoperta della stessa monografia della studiosa.

⁴² Ivi, pp. 115-16, cat. n. 18, fig. 130.

⁴³ LONGHI, *Ampliamenti nell'Officina ferrarese*, p. 165.

⁴⁴ *Ibid.* Sul ruolo dei viaggi a Roma nella formazione artistica di Girolamo una scorsa al *corpus* grafico presente nella monografia ne fa comprendere bene il peso nell'osservare le numerose riprese dall'antico e, non di meno, gli studi dalle opere di Raffaello. Riguardo tale *corpus* mi

Questa interazione era anche l'obiettivo di Giraldi nel confrontarsi con il genere antico della tragedia, che da un lato doveva rispettare i precetti aristotelici e dall'altro adattarsi alla nuova sensibilità segnata dalla cultura cristiana. Nell'esperienza artistica di Girolamo da Carpi la soluzione trova esiti altissimi nella sapiente resa della luce, attraverso la quale egli immerge le forme in una qualità atmosferica che ne rileva la consistenza plastica quasi statuaria e nello stesso tempo le ricopre di vita palpitante; Longhi parlava di «naturalizzazione luminosa del fatto mistico» riguardo il sopra ricordato dipinto dell'*Apparizione della Vergine* di Washington⁴⁵. Un'interazione tra forma antica e sensibilità moderna, quindi, che avviene più sul piano emozionale che su quello erudito e sincretico di altre forme di classicismo moderno, come quello, ad esempio, di Baldassarre Peruzzi, come possiamo osservare per l'artista senese nel disegno di una *Scena prospettica* (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe), oppure nel cartone con lo studio per l'*Adorazione dei magi* realizzato durante il suo soggiorno bolognese per Battista Bentivoglio (Londra, British Museum) nei primi anni del terzo decennio del XVI secolo.

sento tuttavia di osservare la problematica attribuzione all'artista di un paio di fogli: lo *Studio per l'Adorazione dei magi*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 2750; *Studio per un'Allegoria di Ferrara*, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1471 F. Per entrambi i disegni mi pare più opportuno mantenere l'attribuzione a Biagio Pupini, come sostenuto da Elisabetta Sambo e, per il secondo dei due, anche da Marzia Faietti. Per la storia critica e la bibliografia sui due fogli si rimanda alle esaustive schede di PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, pp. 269 (D41), 262-63 (D27). Per quel che riguarda il catalogo dei dipinti va aggiunto, a mio parere, anche una tavola raffigurante *Teseo e Arianna* (Monaco di Baviera, Alte Pinakothek) (fig. 23-24), che nella monografia non viene discussa e che ho attribuito al pittore ferrarese (cfr. P. ERVAS, *Girolamo da Treviso*, Saonara, Il Prato, 2014, p. 41).

⁴⁵ LONGHI, *Ampliamenti nell'Officina ferrarese*, p. 165.

Certamente la scenografia e gli effetti illuminotecnici dell'artista ferrarese contribuirono al successo della messa in scena dell'*Orbecche*, e con molta probabilità anche di altre opere teatrali dello stesso Giraldi, la cui produzione tragica fu quasi «interamente e schiettamente scenica»⁴⁶. Il positivo riscontro delle rappresentazioni teatrali compensò le critiche che il drammaturgo ferrarese ricevette sul piano teorico e accademico, stimolandolo alla riflessione affidata ai *Discorsi*⁴⁷. La sua stretta collaborazione con Girolamo da Carpi costituisce un episodio significativo dell'interazione tra arte e letteratura, che certamente dovette offrire ai due autori reciproche suggestioni sulle quali nuovi studi potrebbero aggiungere elementi di conoscenza.

⁴⁶ PIERI, *Mettere in scena la tragedia*, p. 129.

⁴⁷ Cfr. GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, composto nel 1543 e edito insieme al *Discorso intorno al comporre de i romanzi* per la prima volta nel 1554 (Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari). Un esemplare di questa stampa (Ferrara, Biblioteca comunale Ariostea, Classe I 90), corredato di postille e correzioni autografe, attesta una revisione dell'opera, che rispecchia una profonda riflessione sulle teorie sul romanzo e sul teatro: GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre*, citato *supra*, nota 6. Sull'itinerario drammaturgico giraldiano cfr. anche S. VILLARI, *Dallo scrittoio al teatro: considerazioni sulle tragedie giraldiane*, «Italiq. Poésie italienne de la Renaissance», XVIII (2015), pp. 13-34: 19. Ma per una bibliografia più ampia sul tema: I. ROMERA PINTOR, *Bibliografia giraldiana «vingt ans après»*, Madrid, Fundación Updea, 2018 (con costanti aggiornamenti nel sito di questa stessa rivista: www.studigiraldiani.it).



Fig. 1: Girolamo da Carpi, *Ritratto di gentildonna* [Renata di Francia?], Francoforte, Städel Museum, Gemäldegalerie.



Fig. 2: Raffaello (con Giulio Romano), *Ritratto di Isabel de Requesens y Enriquez de Cardona-Anglesola*, Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 3: Giulio Romano, *Ritratto di Isabella d'Este (o Margherita Paleologo)*, Londra, Hampton Court Castle.



Fig. 4: Tiziano, *Ritratto di gentil-donna detta "la bella"*, Firenze, Galleria Palatina.



Fig. 5: Tiziano, *Ritratto di Eleonora Gonzaga*, Firenze, Galleria degli Uffizi.



Fig. 6: Girolamo da Carpi, *Ritratto di gentildonna (Renata di Francia?)*, Francoforte, Städel Museum, particolare.

Fig. 7: Dosso Dossi, *Ritratto d'uomo*, Stoccolma, Nationalmuseum.



Fig. 8: Girolamo da Carpi, *Adorazione dei Magi*, Bologna, San Martino, particolare.

Fig. 9: *Ritratto di Giovan Battista Giraldi Cinthio*; da GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Tragedie*, Venezia, Giulio Cesare Cagnacini, 1583.



Fig. 10: Girolamo da Carpi, *Ritratto di letterato*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini.



Fig. 11: Girolamo da Carpi, *Ritratto di Marco Bracci e del cardinale Ippolito de' Medici*, Londra, National Gallery.



Fig. 12: Girolamo da Carpi, *Ritratto del cardinale Ippolito d'Este con il segretario*, Berlino, Gemäldegalerie.



Fig. 13: Girolamo da Carpi, *Apparizione della Madonna con il Bambino in gloria e i santi Petronio, Pietro, Paolo, Filippo Benizzi*, già a Dresda, Gemäldegalerie.



Fig. 14: Copia del XVII secolo, da Girolamo da Carpi, *Adorazione dei magi*, Modena, Galleria Estense.



Fig. 15: Copia del XVI secolo, da Girolamo da Carpi, *Adorazione dei magi*, già a Firenze, mercato antiquario.



Fig. 16: Girolamo da Carpi, *Apparizione della Madonna con il Bambino a Giulia Muzzarelli*, Washington, National Gallery of Art.



Fig. 17. Raffaello, *Psiche trasportata dagli amorini*. Roma, Villa della Farnesina, Loggia di Psiche.



Fig. 18: Girolamo da Carpi, *Cristo in casa di Marta e Maria*, Firenze, Galleria degli Uffizi.

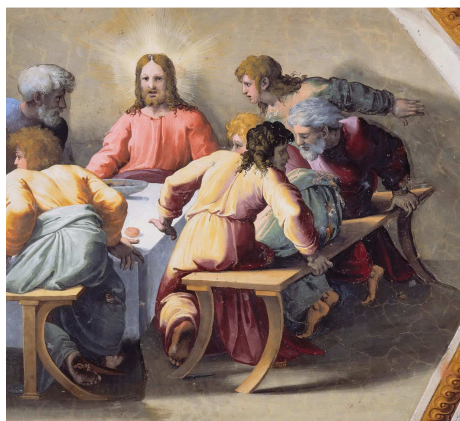


Fig. 19: Raffaello e bottega, *Ultima cena*, Città del Vaticano, Logge.
Fig. 20: Gaudenzio Ferrari, *Ultima cena*, Varallo, chiesa di Santa Maria delle Grazie.



Fig. 21: Artista anonimo, da Raffaello, *Studio per un Cristo tra i dottori*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1857,0520.63 r.



Fig. 22: Girolamo da Carpi, *Adorazione dei magi*, Bologna, chiesa di San Martino.

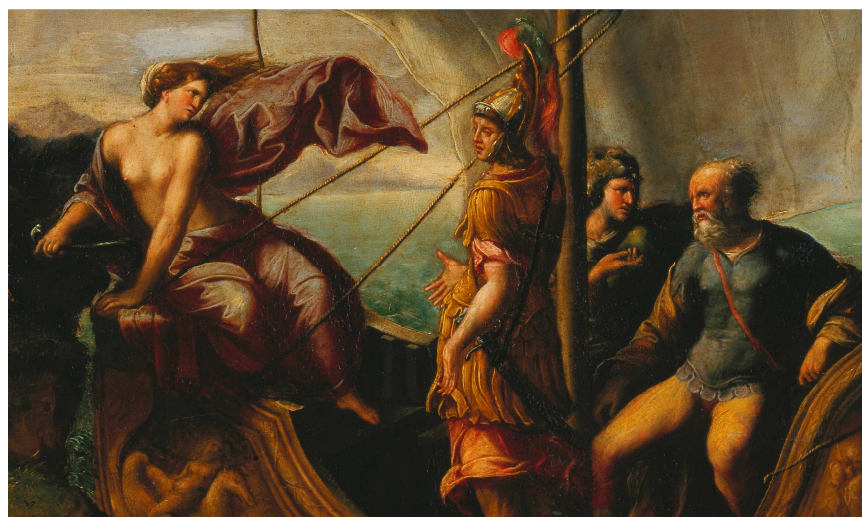


Fig. 23-24: Girolamo da Carpi, *Teseo e Arianna*. Monaco di Baviera, Alte Pinakothek, particolare e intero.

Girolamo da Carpi: in margine a una monografia.

Il contributo prende spunto da una recente monografia di Alessandra Pattanaro sul pittore Girolamo da Carpi, per focalizzarsi sulle relazioni di familiarità che corsero tra questo importante maestro padano del Cinquecento e Giovanni Battista Giraldi Cinthio. La prima parte, di Gabriele Fattorini, tocca la questione di alcuni ritratti del pittore e dell'identità dei personaggi effigiati in alcuni di essi (da Renata di Francia a un misterioso uomo di lettere, che talvolta si è voluto identificare in Giraldi), mentre la seconda, di Paolo Ervas, ripercorre la vicenda artistica di Girolamo da Carpi, con particolare attenzione all'evoluzione del suo linguaggio, guardando di volta in volta a Dosso Dossi, Raffaello e Parmigianino.

Girolamo da Carpi: in relation to a book.

The article is inspired by Alessandra Pattanaro's recent book on the painter Girolamo da Carpi, focusing on the relationships that existed between this important master of the Padania area and Giovanni Battista Giraldi Cinthio. At first Gabriele Fattorini deals with the matter of some of the painter's portraits and the identity of the characters portrayed in some of them (from Renée of France to a mysterious literary man, identified sometimes as Giraldi). Then Paolo Ervas retraces the artistic career of Girolamo da Carpi, with particular attention to the evolution of his language, marked from time to time by the experiences of Dosso Dossi, Raphael and Parmigianino.

*BRADAMANTE GELOSA**



Alessandro Guarini
(Ferrara, 1563 - 1636)

Per le notizie biografiche: CERRONI 2003.

La *Bradamante gelosa* è una tragedia a lieto fine di Alessandro Guarini. Rimasta inedita, allo stato attuale se ne conoscono due testimoni manoscritti cartacei, dei quali il primo (M) riporta il testo per intero, il secondo (F) una breve porzione (solo 131 vv. riguardanti l'Atto III sui complessivi 3585 della tragedia):

M Modena, Biblioteca Estense Universitaria, It. 290 = alfa.H.8.19

BRADAMANTE GELOSA. | TRAGEDIA | DEL SIG.R ALESSANDRO GUARINI.

Manoscritto cartaceo, ben conservato, vergato da un'unica mano, databile al 1601-1650; di complessive cc. I + 82 + I, di cui bianche le cc. 81r-82v, di mm. 269x205 (c. 3), numerate di mano moderna in cifre arabe a lapis nell'angolo inferiore sinistro; il copista appone una cartulazione antica (con salto della c. 39) a inchiostro in cifre arabe sull'angolo superiore de-

* Si desidera ringraziare Valentina Gallo, il cui aiuto è stato fondamentale per il presente lavoro, Davide Cappi per la consulenza sulle filigrane ed Elisabetta Selmi e Susanna Villari per i preziosi consigli.

VERONICA BALDASSA, *Alessandro Guarini, «Bradamante gelosa». Censimento: tragedie cinque-seicentesche*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», VIII (2022), pp. 177-204.

stro e corregge la cartulazione delle cc. 2 e 3 (3-4 della cartulazione moderna), probabilmente dopo aver inserito la carta recante l'elenco dei personaggi (c. 1: antica numerazione; c. 2: cartulazione moderna). Testo disposto a piena pagina, vergato in scrittura corsiva da un'unica mano, con un solo tipo di inchiostro. La carta presenta una filigrana raffigurante una colomba sopra tre monti inscritta in un cerchio, attestata tra Mantova, Ferrara e Roma a partire dal 1580 ca.; la variante più prossima è il tipo Bernstein Z02144 di Fabriano, risalente al 1626. La stessa carta è utilizzata da Alessandro Guarini, in lettere datate Ferrara 1625, e dal fratello Guarino Guarini, in lettere datate Ferrara, 1624-1627¹: in base a questi dati è possibile collocare il manoscritto nella prima metà del XVII secolo.

Il testo della tragedia è alle cc. 1r-80v. Contiene: c. 1r titolo, nome dell'autore e luogo della scena; c. 2r elenco degli «Interlocutori»; c. 3r *incipit* («Pur questo Alcina, è 'l dì, che se bugiarde»); c. 80v *explicit* («Liete sciagure, e fortunati mali»); cc. 3r-15r Atto I; cc. 15v-34v Atto II; cc. 35r-48v Atto III; cc. 48v-66r Atto IV; cc. 66v-80v Atto V.

L'attuale scena I, I è preceduta da una didascalia «Prologo», cassata. La cassatura si ripercuote sulla scena successiva («Scena prima» > «Scena seconda»); la scena seguente è indicata come «terza» (e dunque non corretta), le successive, però, riprendono la numerazione originaria (terza-sesta), pertanto il testo contiene due scene terze. Nella presente trattazione si recepisce ed estende a tutto il primo atto la numerazione seriore (I, I-VII). Il primo atto (c. 15r) si conclude con la didascalia «Choro», sebbene manchino i rispettivi versi, al posto dei quali compare l'*explicit*: «Il fine del primo Atto»; il terzo non presenta l'indicazione di fine atto né il coro; il quarto non ha il coro, ma l'indicazione di fine atto; il quinto presenta un breve coro e l'*explicit* («Il fine», c. 80v).

A c. 82v, in alto a destra, un disegno di circa 30 mm., raffigurante il sistema astronomico geocentrico, con la Terra e due pianeti (plausibilmente il Sole e la Luna) e le rispettive orbite, con linea orizzontale alle cui estremità sono indicati l'Oriente e l'Occidente («Or» e «Occid.»).

BIBL.: ICCU: *Manus online* (sbn.it)

¹ Si tratta di lettere presenti nel tomo I della *Miscellanea di varii scritti spettanti la famiglia Guarini*, a cui appartiene anche F (vedi, più avanti, la descrizione di F).

F Ferrara, Biblioteca comunale Ariostea, Classe I 156, tomo I [*Miscellanea di varii scritti spettanti la famiglia Guarini*].

Manoscritto cartaceo, appartenuto a Giovanni Andrea Barotti, con documenti databili tra il 1501 e il 1800, il tomo I è di complessive cc. 254, di vario formato; presenta una cartulazione moderna a lapis nell'angolo superiore destro. Le cc. 37r-40v, di mm. 255x175 (c. 37), trasmettono in bella copia, con grafia calligrafica, i vv. 1674-1822 della *Bradamante gelosa* (porzione dell'Atto III, scena I) e presentano una cartulazione antica a inchiostro nero nell'angolo superiore sinistro: 30-33; sono parte di un quaderno, mutile delle quattro carte finali. Nel margine superiore, al centro del *recto* e del *verso* delle quattro carte, si ha la testatina «Atto terzo». Il testimone è ben conservato. La marca della filigrana non è rilevabile per la natura mutila del fascicolo; nell'angolo esterno è presente una contromarca raffigurante una lanterna del tipo Bernstein 5665, attestato a Ferrara alla fine del XVI secolo; una contromarca simile è prodotta a Salò nella prima metà del XVII secolo (vedi esemplari 5592, 5593, 5594 in BERNSTEIN), periodo al quale sarà databile anche F. A carta 37r, nel margine sinistro, parzialmente nascosto dalla legatura, uno schizzo raffigurante un rettangolo ripartito in quindici riquadri.

C. 37r: *incipit* («Il mondo per miracolo l'addita»); c. 40v: *explicit* («Che Fiordispina habbia voluto d'altro»).

BIBL.: ICCU: *Manus online* (*sbn.it*)

Non sono presenti varianti tra i due testimoni, ma solo sporadiche oscillazioni grafiche.

Fortuna scenica

L'opera venne rappresentata nel 1616 presso il Teatro della Sala Grande di Ferrara su commissione di Enzo Bentivoglio, in onore del cardinal legato Giacomo Serra, con gli apparati di Giovan Battista Aleotti e gli intermezzi di Battista Guarini, stampati nello stesso anno, come attestato dalla *Descrizione degl'Intramezzi* (GUARINI 1616):

1616, Vittorio Baldini, Ferrara

DESCRIZIONE | DEGL'INTRAMEZZI | CO' QUALI L'ILL.MO
SIG. | ENZO BENTIVOGLI | HA FATTO RAPPRESENTARE |
LA TRAGEDIA DEL SIG. | ALESSANDRO GUARINI | INTITO-
LATA | BRADAMANTE GELOSA

ICCU: <http://corago.unibo.it/libretto/drt0013773>

Da essa (p. 5) si apprende il luogo della rappresentazione («Venuto addunque il dì a così illustre rappresentazione dedicato, assai per tempo il grande Teatro e nobilissimo della sala reale si trovò da ogni parte ripieno») e il riuso degli intermezzi già composti da Battista Guarini per la rappresentazione della «favola piscatoria» *Alceo* di Antonio Ongaro, la cui messa in scena del 1613 saltò e gli intermezzi vennero utilizzati per la tragedia *Idalba* di Maffeo Venier (BENISCELLI 2020, p. 574, e si veda anche Novel 2008), andata in scena nel carnevale del 1614 nello stesso Teatro della Sala Grande (GUARINI 1616, pp. 3-4):

Quando il Signor Enzo Bentivogli (già sono poco men che due anni) per solennizzar maggiormente la venuta in questa città dell'Illustriss. Sign. Cardinale Rivarola Legato di Romagna fece ponere in iscena l'Idalba Tragedia di Mafeo Venieri, piacquero tanto gl'Intramezzi da' quali fu accompagnata, sì perché le machine furono, al ver dire, bellissime e maravigliose troppo, e sì ancora per esser' opera di quella dilicatissima penna, che senza contrasto avanzò di gran lunga le delizie fioritissime d'Anacreonte, dico del Cavalier Guarino, di sempre veneranda e gloriosa nominanza: che in tutti un più vivo desiderio di goderli e ammirarli un'altra volta rimase acceso. E però pubblicata la prudentissima e avventurosa elezione dell'Illustrissimo Sig. Cardinale Serra per nostro Legato, e appresso la venuta dell'Illustrissimo Sig. Cardinale Leni a queste parti, diliberò il Sig. Enzo con particolar dimostrazioni nel comune contento della patria, scoprire la propria umilissima riverenza verso Cardinali sì magnanimi, facendo appresentar loro spettacolo, non del tutto indegno di tanta grandezza. [...] Fece dunque e-

lezione d'una Tragedia nuova, e la quale o sia per l'Autore, che è il Sig. Alessandro Guarino degno figliuolo del nostro Apollo, o sia per le sue pellegrine bellezze, è degna appunto di reale apparato, e di tanti e sì augusti spettatori. Il titolo dell'opera è Bradamante Gelosa.

Gli intermezzi del padre vennero modificati e arricchiti dallo stesso Bentivoglio con nuovi artifici macchinistici, degni di grande stupore (GUARINI 1616, p. 5):

[E. Bentivoglio] Alla nobile favola del figlio pensò d'unire gl'Intramezzi del padre, ed in tal guisa appagare la voglia e l'arsura d'ogni uno. Né perché in altre occasioni egli n'abbia fatta pompa mostra dovea cangiar pensiero; imperciocchè se, per sentenza di Platone, il ripetere una e due volte le cose belle, non pur'è conveniente, ma lodevole ancora, certamente dalla nuova rappresentazione de' medesimi bellissimi Intermezzi, non gli potrà venire biasimo alcuno. E tanto meno che, con le mutazioni fatte pur anche in essi, e con la giunta di stupendissime machine e belle oltra modo, hanno in guisa mutato sembiante, che in molti luoghi saranno appena riconosciuti per dessi.

La messinscena per certo contemplava musica: Enzo Bentivoglio ne nutriva una sincera passione e nei primi decenni del Seicento seppe costruire attorno a sé un fervido laboratorio musicale, e, sebbene per le feste organizzate per il carnevale a Ferrara sembra impiegasse perlopiù collaboratori musicali occasionali, arrivò a collaborare con musicisti e compositori autorevoli, tra i quali Claudio Monteverdi e Alessandro Piccinni (cfr. FABRIS 1999, pp. 39-63), ma anche con il noto librettista Ottavio Rinuccini. Il musicista di fiducia per le rappresentazioni ferraresi, perlopiù nelle vesti di consulente, fu Antonio Goretti. La musica per gli intermezzi di Battista Guarini, già destinati per il carnevale del 1613, fu composta da Cesare Marotta (FABRIS 1999, pp. 67-73).

Pochi giorni dopo la rappresentazione della tragedia, Bentivoglio organizzò una quintanata «fatta nella pubblica piazza di Ferrara il dì quindicesimo di Febbraio MDCXVI» che permette di collocare la messinscena della *Bradamante gelosa* nei giorni immediatamente precedenti al 15 febbraio 1616, poiché nell'edizione dell'*Invenzione* bentivogliesca si ricordano la «Tragedia» e «gl'Intramezzi stupendissimi, che l'altro giorno s'appresentarono» (BENTIVOGLIO 1616, p. 3).

Argomento

Alcina, furiosa per l'abbandono di Ruggiero, decide di vendicarsi su Bradamante, stimolando in lei una gelosia con l'intento di portarla a compiere una strage. Bradamante, temendo che Ruggiero si sia innamorato di Marfisa, vuole darsi la morte, ma desidera prima uccidere la rivale e l'amato: grazie a un lasciapassare dell'amica Fiordiligi entra furtivamente e in incognito ad Arles, dove Agramante si è rifugiato, e batte Marfisa in duello, ferendola nell'onore cavalleresco. Nel frattempo Ruggiero, ignaro dei recenti sviluppi, riceve un cartello di sfida da parte di un cavaliere misterioso: è Bradamante a chiedere battaglia, dichiarando di voler dimostrare a tutti che Ruggiero è un traditore. Molti saraceni si presentano e vengono disarcionati, finché giungono Marfisa, che, dopo aver riconosciuto il cavaliere che l'aveva battuta, è vinta nuovamente, e poi Ruggiero. La feroce battaglia che ne segue viene interrotta dal Mago Atlante, che emerge dal regno dei morti per svelare il legame fraterno tra Ruggiero e Marfisa, ponendo fine alla gelosia di Bradamante.

Personaggi

ALCINA	<i>Maga</i>
BRADAMANTE	
MARFISA	
FIORDISPINA	<i>Figlia di Marsilio, re di Spagna</i>
FIORDILIGI	
NUTRICIE	<i>Di Fiordispina</i>

ALESSANDRO GUARINI, *BRADAMANTE GELOSA*

CHORO	<i>Di Damigelle di Fiordispina, spagnuole</i>
AGRAMANTE	<i>Re d'Africa</i>
SOBRINO	<i>Re d'Algoco, vasallo d'Agramante</i>
MARSILIO	<i>Re di Spagna</i>
FERRAÙ	<i>Cavaliere</i>
SERPENTINO	<i>Cavaliere</i>
GRANDONIO	<i>Cavaliere</i>
RUGGIERO	
RICARDO	<i>Gran Scudiero di Fiordispina</i>
ALARDO	<i>Scudiero di Ruggiero</i>
ARALDO	<i>Del Consiglio d'Agramante</i>
ARONTE	<i>Eunuco, Balio di Marfisa</i>
ARADINO	<i>Scudiero di Marfisa</i>
MALAGUR	<i>Capitano del Re Marsilio</i>
ALCASTO	<i>Soldato, Rinegato</i>
CORINEO	<i>Capitano d'Agramante</i>
ARALDO	<i>Del Campo francese</i>
SCUDIERO	<i>D'Agramante</i>
CAMARIERO	<i>D'Agramante</i>
MESSO	<i>Soldato</i>

Presenza dei personaggi sulla scena

Alcina	vv. 1-147.
Bradamante	vv. 168-75, 218-69, 298-331, 338-50, 382-83, 407-10, 434-37, 442-43, 702-71, 782-86, 788, 790, 798-800, 805-34, 852, 859-60, 864-67, 960-1070.
Marfisa	vv. 593-701, 1349-50, 1352-56, 1359-66, 1375-77, 1383-88, 1391, 1412-14, 1421, 1448-55, 1458-61, 1483-94, 2041-54, 2061-68, 2083-90, 2096-2116, 2121-23, 2129-37, 2141-42, 2144-59, 2667-68, 2672, 2675, 2677, 2681-82, 2686, 2690-91, 2695, 2699, 2701-02.

CENSIMENTO DELLE TRAGEDIE CINQUE-SEICENTESCHE

Fiordispina	vv. 1529-35, 1623-1720, 1735-1823, 1836-51, 1868-74, 1876, 1881-82, 1943-44, 1967-73, 1977, 1996-98, 2000-10, 2018-24, 2033-40, 2513-18, 2537-38, 2540-42, 2561-65, 2572-73, 2575-78, 2580-90, 2594-97, 2602-05, 2610, 2612-14, 2617-31, 2634, 2642-43, 2644-65, 2665-66, 2706-08, 2711-15, 2716-18, 2719-22, 2725-26, 2728-30, 2732-46, 2752-61, 2762-64, 2771-74, 2775-77, 2782-85, 2787-88, 2791-95, 2802-12, 2814-36, 2837-38, 2843-44, 2897-98, 2905-06, 2910-13, 2914-21, 2923-24, 2930-40, 3190-3221, 3258-59, 3260-61, 3267-68, 3277-82, 3289, 3551-58, 3569-78.
Fiordiligi	vv. 148-49, 152, 155-66, 176-217, 270-98, 332-37, 351-81, 384-406, 410-33, 438-41, 443-44, 446-47, 450, 771-82, 787, 789, 791-97, 835-51, 853-58, 861-63, 868-959, 1071-72.
Nutricie	vv. 1508-28, 1536-1622, 1832-35, 1852-66, 2011-17, 2574-75, 2579, 2591-94, 2597-2602, 2606-09, 2611, 2614-16, 2632-33, 2635-41, 2644, 2665, 2704-05, 2708-10, 2715-16, 2718-19, 2722-25, 2727-28, 2730-32, 2747-51, 2761, 2764-70, 2774-75, 2778-81, 2786-87, 2789-90, 2796-2802, 2813-14, 2836, 2900-02, 2922-23, 2941, 3180-89, 3222-58, 3565.
Choro	vv. 458-62, 801-04, 1073-78, 1087-1105, 1117-21, 1136-49, 1242-47, 1282-85, 1348-49, 1358, 1419-20, 1500-07, 1720-34, 1824-31, 1867-68, 2025-32, 2409-17, 3143-48, 3559-64, 3579-85.
Agramante	vv. 2185-86, 2191-92, 2214-17, 2332-35, 2339-40, 2345-47, 2360-64, 2970-3041, 3119, 3130-31, 3132-42, 3178-79.
Sobrino	vv. 2218-84, 2295-96, 2318-19, 2942-58, 3042-3116, 3128-30, 3158-77.

Marsilio	vv. 2958-69, 3120, 3125-28, 3149-57.
Ferrau	vv. 2284-85, 2356-59.
Serpentino	vv. 2286, 2348-51.
Grandonio	vv. 2286-87, 2320-21, 2326-29, 2352-55.
Ruggiero	vv. 482, 489-92, 499-505, 508-85, 587-88, 590-92, 2365-2408, 2418-32, 2454-55, 2474-75, 2480-84, 2485-2504.
Ricardo	vv. 444-46, 447-50, 451-57, 1874-75, 1877-80, 1883-1943, 1944-66, 1974-76, 1977-95, 1998-2000, 2505-13, 2519-36, 2539, 2543-61, 2565-72, 2578, 2839-43, 2845-97, 2898-99, 2902-05, 2906-10, 2914, 2921-22, 2924-30, 2941, 3259-60, 3262-66, 3269-77, 3283-89, 3290-3551, 3565-68.
Alardo	vv. 150-51, 153-54, 167-68, 463-81, 483-89, 493-98, 506-07, 2433-54, 2456-63, 2484.
Araldo del Conseglio d'Agramante	vv. 585-87, 588-89.
Aronte	vv. 1079-86, 1106-16, 1121-35, 1150-1241, 1247-81, 1286-1348, 1351, 1357, 1368-75, 1378-82, 1389-90, 1392-1412, 1415-18, 1422-47, 1456-57, 1462-82, 1495-99, 2055-61, 2069-82, 2091-95, 2117-20, 2124-28, 2138-40, 2143-44, 2160-76, 2669-71, 2672-74, 2676, 2678-80, 2682-83, 2702-03.
Aradino	v. 1367.
Malagur	vv. 2177, 2178-84, 2290-95, 2296-2317, 2321-25, 2329-31.
Alcasto	vv. 2178, 2186-91, 2192-2213, 2287-90, 2335-38.

CENSIMENTO DELLE TRAGEDIE CINQUE-SEICENTESCHE

Corineo	vv. 2341-45.
Araldo del Campo francese	vv. 2463-73, 2476-79.
Scudiero	vv. 2683-86, 2687-90, 2692-94, 2696-2698, 2699-2701.
Camariero	vv. 3117-19.
Messo	vv. 3120-25, 3131.

Struttura e metri

La *Bradamante gelosa* è divisa in 5 atti, a loro volta suddivisi, rispettivamente, in 7, 5, 6, 12 e 5 scene numerate. La tragedia resta fedele alle unità aristoteliche, anche se l'unità d'azione non è rigorosamente rispettata: in alcuni punti la tensione unitaria dell'intreccio si allenta sotto l'effetto di spinte centrifughe digressive, che non collaborano allo scioglimento del nodo. Non presenta il tradizionale finale luttuoso, bensì un lieto fine: l'opera si inserisce, così, all'interno della tradizione della tragedia a lieto fine, ampiamente attestata nel canone antico e moderno, sulla scia delle opere di Giraldi.

La tragedia è composta da 3585 versi, molti dei quali spezzati tra più personaggi: sono quasi tutti endecasillabi e settenari, ad eccezione di quattro versi quinari (vv. 564, 798, 2433 e 3131, quest'ultimo diviso in due battute) e di un senario (v. 3262). Nei dialoghi, in versi sciolti, si contano saltuarie rime baciata (23 occorrenze, le prime dieci nell'Atto I), che coinvolgono sia i settenari che gli endecasillabi e che per la loro funzione melodica contribuiscono a dare un ritmo madrigalistico al dettato (perlopiù la rima baciata ricorre come conclusione di un giro di frase, spesso sentenzioso o moraleggiante).

Il coro interviene venti volte all'interno della vicenda, dialoga con altri personaggi o commenta gli avvenimenti solitamente in versi sciolti, ad eccezione dei versi conclusivi delle scene I, IV 458-62; I, II 1073-78; II, V 1500-07; V, V 3579-85 a rima baciata, raramente impiegata nelle battute corali interne alle scene (II, III 1136-49; IV, III 2409-17; V, V 3559-64). I cori finali, invece, sono presenti solo nell'Atto II e nell'Atto V: il primo è formato da otto versi settenari (a parte il secondo, endecasillabo), soltanto gli ultimi due a rima baciata; il secondo è costituito da sette versi (endecasillabi e settenari) che presentano lo schema rimico AbBcCDD. Per un'ulteriore analisi dei cori finali si rimanda alle "Questioni critiche".

Il primo atto conta 592 versi (scena I: 147; scena II: 21; scena III: 276; scena IV: 18; scena V: 45; scena VI: 78; scena VII: 7), il secondo 915 (scena I: 109; scena II: 377; scena III: 271; scena IV: 18; scena V: 140), il terzo 669 (scena I: 367; scena II: 126; scena III: 40; scena IV: 14; scena V: 105; scena VI: 17), il quarto 765 (scena I: 164; scena II: 24; scena III: 68; scena IV: 23; scena V: 29; scena VI: 20; scena VII: 75; scena VIII: 87; scena IX: 17; scena X: 20; scena XI: 133; scena XII: 105), il quinto 644 (scena I: 175; scena II: 15; scena III: 48; scena IV: 80; scena V: 326).

Due atti si aprono con un monologo, il I e il II, rispettivamente di Alcina (probabilmente in origine il prologo: vedi "Questioni critiche") e di Marfisa; in totale nel testo si contano sette monologhi: oltre ai due già citati, uno di Ruggiero a I, VI; di Marfisa: III, IV; di Aronte: III, VI, e nuovamente di Ruggiero: IV, III (sebbene intervenga anche il coro, non indicato nei personaggi in scena) e IV, VI.

Modelli letterari

La *Bradamante gelosa* di Alessandro Guarini si inserisce all'interno dell'ampio spettro di riscritture e di adattamenti

dell'*Orlando furioso* per la festa e per la scena: giostre, tornei, tragedie, drammi per musica e balli teatrali (MAMCZARZ 1983, pp. 183-204; TOMASSINI 2014, pp. 655-68). La tragedia a lieto fine di Guarini nasce per filiazione diretta dal *Furioso*, di cui riprende l'episodio (a cavallo tra i canti XXXII e XXXVI) della sconfitta di Agramante e della sua ritirata ad Arles, con la rivelazione di Atlante del legame di parentela tra Ruggiero e Marfisa che scioglie *ex machina* il nodo della gelosia di Bradamante. Lo spartito ariostesco è seguito scrupolosamente, come d'abitudine nella tradizione cinquecentesca delle riscritture (o anche adattamenti teatrali) e continuazioni (SACCHI 2007)², sebbene vengano introdotte alcune novità sostanziali: l'interesse dell'autore non si sofferma tanto sulla trama, quanto sull'interiorità dei personaggi e sull'approfondimento psicologico, che produce un andamento tendenzialmente monologico. Personaggi, *fabula* e ambientazione sono di derivazione ariostesca, adattati al contesto teatrale tramite alcune invenzioni verosimili, ma non attestate nel modello: il motivo del furore di Bradamante è dovuto a una vendetta di Alcina (su modello senecano), che, per Guarini, è latrice del messaggio che nel *Furioso* (XXXII 27-35) informava Bradamante del presunto tradimento di Ruggiero; si avvia a una felice risoluzione l'episodio di Ricciardetto e Fiordispina, lasciato in sospeso da Ariosto; infine nuovo rilievo ha l'eunuco, balio di Marfisa, che rivela di aver istigato la vergine guerriera a uccidere il re di Persia (II, III 1247-81), colpevole di un tentato stupro (appena accennato in *Orlando furioso*, XXXVIII 15). Le citazioni dall'*Orlando furioso* sono numerose e puntuali, non solo assi-

² Nel computo delle continuazioni e riscritture del *Furioso* si conta anche un'omonima e coeva *Bradamente gelosa* (un poema cavalleresco in cinque canti di Secondo Tarentino impressa nel 1552 e ristampata nel 1611), la quale tuttavia non intrattiene alcun rapporto con la tragedia di Guarini.

milate nel tessuto testuale, ma anche esibite nella forma del trapianto di intere quartine o ottave: così a IV, I 2272-75 Guarini inserisce IX 90, 5-8; a IV, V 2467-73 riprende l'ottava XXXV 60; e a V, V 3466-73 preleva i vv. 1-5 di XXXVI 59. Il recupero del *Furioso* potrebbe trovare giustificazione nel clima ferrarese delle feste e dei tornei, un contesto nel quale la corte si fece promotrice di una reinterpretazione narrativa degli spettacoli cavallereschi (MAMCZARZ 1980, pp. 425-57): a partire dall'Atto IV, infatti, e in particolare dalla scena VII, l'azione sembra ricalcare quella della giostra o del torneo (vedi "Questioni critiche").

Se il *Furioso* offre un modello narrativo, lo stile dell'opera risente dell'influenza tassiana. Guarini fa propria la lezione della *Gerusalemme liberata*, adattando alla scena il «parlar disgiunto» (abbondano le dittologie, le anastrofi, le spezzature e gli iperbatî) e sfruttando la libertà del metro per portare a conseguenze quasi estreme alcuni aspetti dello stile tassiano, creando strutture sintattiche complesse e profonde e dilatando mediamente la misura della frase (MOLINARI 1997 e SOLDANI 1999). Oltre che per lo stile, la *Gerusalemme liberata* funge da modello anche per ciò che riguarda l'*inventio*: nelle parole della maga Alcina che rimprovera Ruggiero di aver lasciato lei e il suo regno di delizie (I, I 65-70) risuonano quelle di Armida inferocita con Rinaldo per averla abbandonata (*Gerusalemme liberata*, XVI 47), mentre sul fronte dei personaggi sono di natura tassiana la figura dell'eunuco Aronte, che riprende molto da vicino l'antecedente di Arsete (e, di conseguenza, a Marfisa sono attribuiti tratti ispirati alla Clorinda tassiana), e del soldato Alcasto, modellato sull'omonimo guerriero elvetico di Tasso³. Alla *Liberata* si af-

³ La *Gerusalemme liberata*, in virtù della sua tensione scenica, diventa il filtro privilegiato nella tradizione teatrale del tardo Cinquecento e del Seicento per riscrivere e riadattare il modello ariostesco (PIERI 2004, p. 217).

fianca, come modello secondario, anche l'*Aminta*, da cui sono attinte riprese e citazioni, in particolare nelle espressioni enfatiche e nelle formule dialogiche dei personaggi. Ciò che dell'eredità tassiana viene rifiutato è il ricorso alla metafora: Guarini, in una lettera del 1611 a Claudio Achillini, discutendo di questioni di poetica, si dichiara «riverente discepolo» di Aristotele e, seguendo la definizione che Quintiliano dà della metafora (*Institutio oratoria*, VIII 6, 11-12) (CONRIERI 2005, p. 286), afferma di voler «proceder cauto, e guardingo in ogni genere di parlar figurato, ma principalmente nel parlar metaforico» (cfr. GUARINI 1611, pp. 190-96). In particolare, sostiene che «d'ogni traslato la rassomiglianza è la forma, e ch'ella si prende o dal genere per la specie, o dalla specie pel genere, o da questa per quella, o da termini fra loro proporzionati» e che «la metafora non si dee trarre da luogo né troppo lontano, né troppo humile, né troppo sublime, per non cader nell'oscurità, nella bassezza, ed in quella che chiamano i moderni affettazione, che *cacozelia* chiamarono i Greci». E ancora, riportando degli esempi:

[La metafora] dee comparire così modesta, che paia che altri nell'altrui sede, quasi per mano, l'abbia condotta, non che se l'abbia ella violentemente usurpata. Onde, come nota il padre della latina eloquenza [*i.e.* Ennio], dirà poi egli, Sirti del patrimonio, e Cariddi delle sostanze, dove scoglio più tosto, e voragine dovrebbe dirsi; chiamerà l'altrui voracità tempesta del convitto, le biade convitto della tempesta appellando; dirà le nevi de' monti sputi di Giove, e la Repubblica per la morte di Scipione castrata; e mille altri nuovi e diversi trasporti di questa guisa gli usciranno dalla penna, che non parti, ma sconciature e aborti di lubrico e debol giudicio, con deriso più tosto, che con lode saran giudicati.

Scagliandosi anche contro i poeti contemporanei e stabilendo la propria posizione poetica:

Le loro metafore, si può dir a caso, in così fatta guisa van componendo, che quanto più sono straniere, audaci, impronte, oscure, ed enormi; tanto più pelegrine, nobili, graziose, e mirabili essi le stimano, e coloro non dirò, che le biasimano, ma che con mille lodi non le comendano, spacciano per persone, o poco intendenti, o piene di livore, e d'invidia. [...] E conchiudo, che la maggior parte de' Poeti de nostri tempi imitano nel far i lor versi delle barbare nazioni, nel vestir, il costume; perciocché, come quelle non credono, che la leggiadria, e splendidezza consista in altro, che negli estremi, le figure loro, o troppo larghe, ed abbondanti, o troppo misere, e ristrette formando, e nissuna al capricio loro piacendo, che non habbia dello strano, del nuovo, e del mai più non veduto, così si danno questi ad intendere, che poco leggiadro e poco poetico sia tutto quello che ogn'ordinario stil non eccede, né cosa da loro è tanto, o quanto approvata, che appresso a gli altri, quantunque buoni, sia in uso; ed a cotanta meschinità di gusto sono ridotti, che nissuna voce propria lor piace, e la purità fa lor nausea, e povera d'ingegno estimandola, solo ingegnoso chiamano quello che pur un tal diforme diletto, quasi prodigio e portento, s'ammira.

Tale proposito stilistico trova riscontro effettivo nella scrittura teatrale, nella quale la strategia principale di innalzamento del dettato si compie nella dilatazione e nella complicazione della sintassi, non nell'abuso delle metafore e del concettismo proprio della lirica barocca. La scrittura di Guarini, in linea con la tendenza del teatro del Seicento, si mantiene fedele alle forme e al linguaggio ereditati dal teatro rinascimentale: gli aspetti più propriamente barocchi si concretizzano non tanto nell'espressione letteraria, quanto piuttosto nella scenotecnica (FASSÒ 1956, p. VII), che nel caso di Guarini era fortemente governata da Bentivoglio.

L'*Aminta* non è l'unica favola pastorale inclusa nel novero dei modelli: il *Pastor fido* paterno (cfr. GUARINI 1999 e SELMI 2001) riveste inevitabilmente un ruolo di primo piano sia a livello dell'*elocutio* (viene citato e ripreso costantemente e in maniera cospicua), sia sul versante dei personaggi. La figura di Bradamante, in particolare, è costruita per analogia con quella

di Mirtillo: la progenitrice estense, addolorata per il presunto tradimento dell'amato, progetta una vendetta con parole simili a quelle di Mirtillo ingannato da Corisca; anche i lamenti con cui sfoga la sua sofferenza sono modellati su quelli del personaggio dell'opera paterna. Parimenti, le battute della maga Alcina che maledice la rivale e promette vendetta recuperano testualmente le parole di Corisca.

Per quanto riguarda la tradizione tragica, i modelli più prossimi sono la *Canace* di Sperone Speroni, ripresa soprattutto per alcune tessere testuali e per i lamenti (ha particolare importanza quello di Macareo per la morte di Canace, che riecheggia nelle parole di Bradamante a II, II 716-22) e l'ampio corpus giraldiano. L'*Orbecche* (GIRALDI 1988) è la tragedia più sfruttata da Guarini (a questa non solo si richiamano alcuni nessi e costruzioni sintattiche precise, ma anche il monologo iniziale di Alcina, che guarda da vicino a quello dell'Ombra di Selina), seguita dalle tragedie a lieto fine, tra le quali spiccano l'*Arrenopia* (GIRALDI 2007: la prima tragedia cavalleresca a essere scritta e rappresentata con successo; cfr. PIERI 2004, p. 203), *Gli Antivalomeni* (GIRALDI 2008) e l'*Altile* (GIRALDI 1992), le quali vengono richiamate alla memoria del lettore attraverso alcuni sintagmi e versi precisi che offrono a Guarini una campionatura di concetti e di massime morali; il lamento della protagonista dell'*Altile*, in particolare, funge da modello per le parole di Bradamante desiderosa di darsi la morte (II, II 805-34). Nonostante non manchino riprese dal *Torrismondo* tassiano, l'influenza di Tasso resta legata perlopiù alla *Liberata*, in linea con la tendenza del teatro del Seicento (ZUCCHI 2017, p. 77).

Si registrano anche riprese petrarchesche, dei *Rerum vulgariium fragmenta* come dei *Trionfi*, che riflettono scelte comuni nella tradizione del Cinque e Seicento (CREMANTE 2005). Meno scontate, invece, quelle dantesche, che risalgono a un versante teorico della produzione dell'autore, che manifestò una notevole ammirazione per il Dante comico nel *Farnetico*

savio, ovvero Il Tasso (GUARINI 1610), un elogio di Dante affidato al personaggio tassiano.

Questioni critiche

La titolazione della *Bradamante gelosa* – così come si legge nel manoscritto modenese – riporta la dicitura di «Tragedia»⁴. Definendo in questo modo il suo testo⁵, Guarini adibisce un modello teatrale consolidato, derogando dall'esempio paterno del *Pastor fido*, con il quale Battista Guarini aveva dato vita al “genere misto”. La tragedia, caratterizzata dal lieto fine, rispetta le principali indicazioni del genere letterario delineate, discusse e difese da Giraldi nei *Discorsi* sulla composizione delle tragedie, in particolare «di fin lieto» (cfr. nello specifico GIRALDI 2002, pp. 234-36 e 247-51), tra cui l'importanza data all'agnizione e il rispetto dello statuto regale dei personaggi (vd. ZILLI 1993, p. 53), ai quali si allinea Guarini.

Una riflessione aggiuntiva merita la questione del prologo, che, come si è visto, era originariamente previsto in M e indicato nel monologo iniziale di Alcina (I, 1). La successiva trasformazione del «Prologo» nella scena prima, potrebbe derivare da un adattamento del testo in occasione della messa in scena del 1616, quando, come si è visto, la tragedia fu introdotta da un intermezzo concluso con le parole disperate di Alcina cantate (a conferma della presenza della musica nella scena) con funzione di prologo, le quali non corrisponderebbero all'attuale scena I, 1 (GUARINI 1616, pp. 9-10):

⁴ Vale la pena ricordare che la *Bradamante* (1582) di Robert Garnier, invece, viene qualificata, nelle stampe, come tragicommedia.

⁵ La definizione della *Bradamante gelosa* come “tragicommedia” che si legge in CERRONI 2003, non sembra giustificata, dunque, dal testo.

Mentre gli occhi degli spettatori stavano fissi al cielo mirando l'orme del tempio, videro improvvisamente sdrucir l'aere, e nel mezzo un monstuoso ma bellissimo animale comparire. Il capo avea come di gallo, con due lunghe corna a somiglianza di cervio. Il rimanente del corpo era di drago sustentato da due grandissime ali. Era il fiero animale tutto coperto di scaglie di talco di colori diversi, sì che era una vaghezza grande il rimirarlo. Sopra il lucido e spaventevole dorso, con generoso ardore sedeva una giovine assai bella in vista, e ricchissimamente ornata. Il mostro dibatendo l'ali, e dal rostro gettando odoratissimo fuoco, prese il volo verso gli spettatori, alli quali convenientemente avvicinosi, la donna recitò cantando alcuni versi, che chiaramente ad ogniuno diedero ad intendere quella essere Alcina disperata e rabbiosa per la dolente perdita del suo Ruggiero, intradotta in questo luogo per prologo e introduzione della favola.

Più spinosa la questione della doppia scena terza, per spiegare la quale è necessario ipotizzare un banale errore di numerazione, magari con il concorso di un antografo di lavoro stratificato e non definitivo nella sua articolazione in scene.

Anche per quanto riguarda i cori finali degli atti la questione rimane aperta: presenti solo nel II e nel V, ma annunciato anche alla fine dell'Atto I (la carta 15r riporta la dicitura «Choro»), sembra probabile che i cori fossero previsti, ma non trasmessi da M, che pare testimoniare l'adattamento del testo per l'allestimento del 1616 (come suggerisce la questione del prologo).

In merito al testimone F, invece, che riporta i soli vv. 1674-1822, una serie di elementi suggeriscono l'ipotesi che si tratti del manoscritto allestito per un'edizione mai realizzata, o che si sia in presenza di un esemplare di dono: la grafia accurata e ariosa, il numero costante delle righe (19) e soprattutto la testatina «Atto terzo».

All'apparenza meno evidente, ma di estremo interesse, è il ruolo dei tornei e delle giostre all'interno dell'azione della *Bradamante gelosa*, rappresentata in una città, Ferrara, che, in-

sieme a Mantova, era il centro propulsore di eventi festivo-cavallereschi (BESUTTI 1999, p. 5). La centralità assunta dal *Furioso* nel panorama letterario influenzò l'idea di festa e di spettacolo (TOMASSINI 2014, p. 661) non solo perché la struttura del poema epico si prestava agli adattamenti teatrali e il senso del movimento coincideva con quello dell'azione dei tornei (MAMCZARZ 1980, pp. 442-43), ma anche perché il mondo pieno di intrighi e di audaci imprese si poteva adeguare al ritmo scenico incalzante e ricco di suggestioni (TESTAVERDE 2004, p. 248). Si ricordi, a questo proposito, che Giraldis sosteneva che le tragedie a lieto fine «amano più i nodi intricati» (GIRALDI 2002, p. 247). A sostegno di questa ipotesi di contaminazione, si consideri che l'Accademia degli Intrepidi, nella quale Guarini rivestiva la carica di censore, si interessava di lettere, musica e pratiche cavalleresche, con un'attenzione particolare per gli spettacoli e per il teatro: negli anni immediatamente precedenti alla rappresentazione del 1616 della *Bradamante gelosa*, furono organizzati diversi tornei a cavallo e a piedi, tra i quali vale la pena menzionare quello del 5 marzo 1612, allestito da Giovan Battista Aleotti con gli scenari a firma di Enzo Bentivoglio, il quale inaugurò – nel periodo di carnevale – il nuovo Teatro di Sala (GODARD 2013, pp. 102-03), e soprattutto quello del 23 febbraio 1610, anch'esso allestito da Aleotti e a firma di Bentivoglio, con Alessandro Guarini nelle vesti di «inventore, ed autore» (FABBRI 2002, p. 138-39). Questi tornei, così come la *Bradamante gelosa*, furono rappresentati presso il Teatro della Sala Grande di Ferrara, costruito nel 1565 per volere di Alfonso II d'Este come sede di feste e spettacoli di corte e divenuto teatro pubblico nel primo decennio del Seicento; la sala, denominata anche «Teatro degli Intrepidi», era l'unica a Ferrara che poteva ospitare spettacoli cavallereschi e manifestazioni elaborate sul piano delle componenti musicali e drammaturgiche. Il torneo del 1612, particolarmente straordinario, sembra abbia dato avvio a un

ciclo di eventi “a grande spettacolo” da parte dell’Accademia degli Intrepidi con cadenza regolare a ogni carnevale, nei quali il testo messo in scena mutava, ma l’apparato macchinistico e scenografico degli intermezzi, con qualche aggiustamento, restava costante: questo ciclo di rappresentazioni si sarebbe chiuso nel 1616 proprio con la messa in scena della *Bradamante gelosa* (FABBRI 2002, pp. 22-62).

Alessandro Guarini è noto alla critica in particolare per opere quali l’*Apologia di Cesare* (GUARINI 1632) e *Il farnetico savio* (GUARINI 1610), quest’ultima definita da Croce il «miglior titolo al ricordo che di lui si deve segnare nella storia del pensiero italiano» (cfr. CROCE 2003, pp. 117-24). Sulla scorta del giudizio crociano, la *Bradamante gelosa* è stata finora ignorata dalla critica letteraria, restando perlopiù sconosciuta: ancora priva di edizione, ha attirato raramente l’attenzione della critica, ad eccezione di Arnaldo di Benedetto (che pure, in linea con il parere di Croce, l’ha definita «meritatamente inedita»), il quale ne ha riconosciuto la discendenza giraldiviana e ha notato come, in essa, «l’imperscrutabile provvidenzialità dell’azione divina presiede agli eventi umani», indicando in questo aspetto «l’ottimistico e ortodosso insegnamento» del testo (cfr. DI BENEDETTO 1970, pp. 197-223). La provvidenza divina, un tema centrale nel panorama della tragedia secondo CERRONI 2003, viene richiamata in particolare nel bel coro finale dell’opera, che trasmette come messaggio ultimo un sentimento di fiducia nei confronti dell’operato divino, tirando con arguzia le somme della vicenda:

Di trar qual ape da l’amaro il miele
 Impari a sì gran prova,
 Cui la passata angoscia or tanto giova,
 E con sì alto esempio

Il pio si riconforti, e creda l'empio,
Che spesso vibra il ciel contro i mortali,
Liete sciagure, e fortunati mali.⁶

L'andamento tendenzialmente monologico della tragedia offre all'autore la possibilità di inserire una discreta mole di spunti tematici, trattati talora nella forma di lunghe disamine. Risalta, ad esempio, il tema dell'ambiguità di genere, che non è più, come in Ariosto, divertente equivoco, bensì tragica scoperta di una diversità che è condanna: citando Petrarca, l'eunuco Aronte dichiara che la propria vicenda è «di cothurni ben degna, e non di socchi» (II, III 1152) e si lancia poi in un lungo lamento sulla propria condizione. Pur sulla scorta di altri paradigmi (in particolare quello della femminilità eroica, molto diffuso nel Cinquecento), anche la vergine guerriera Marfisa mostra dei lineamenti interessanti, trovando una nuova dimensione di conflittualità interna. Nel monologo di apertura dell'Atto II, la virago accusa la natura di averle negato un corpo maschile e afferma di non essere donna se non per il nome, rinnegando e disprezzando apertamente la sua natura femminile e, con essa, ogni forma di amore sensuale (II, I 637-50):

[...] Empia natura,
Per te femmina son; ma per me certo
Altro non ho di femina, ch'il nome,
E se questo depor anco potessi
Come per trarmi di tal greggia fuori,
Già ne deposi l'habito, e 'l costume
Di così vil carattere segnata
Non mi vedrebbe il Mondo; ma se questo
Che ne l'alvo materno in me imprimesti,
Dura matrigna, cancellar non posso,
De l'altro non fia già, che mai macchiata

⁶ Per questo e per i successivi riferimenti testuali, si cita da M.

Si vergogni quest'alma. Amor lascivo
 In questo cor? Da questo petto il core
 Trarrò ben prima, e dal cor prima l'alma.

La donna guerriera, se potesse, rifiuterebbe anche il suo stesso nome di donna, affinché nessuno la additi come vile. Già la battuta di Fiordiligi a Bradamante a I, II 148-49 («donna, se non è indegno | del tuo maschio valor di donna il nome») presentava questo concetto: Fiordiligi insiste sulla viltà del sesso femminile, penalizzante soprattutto in una donna d'armi che ha «maschio valor». Lo stesso aspetto si nota anche in Marfisa che, una volta battuta, rimane solamente «femmina», così come commenta Ricardo: «Marfisa, | che ben femmina apparve, e non Virago» (III, II 1979-80).

In linea con questa assunzione dell'ambiguità di genere a materia grave e tragica è la scelta dell'autore di trovare una conclusione alla vicenda di Ricciardetto e Fiordispina, proprio quella vicenda che nel *Furioso* metteva in gioco i valori del rovesciamento, ma nel segno del riso: la narrazione viene così continuata con le vicende dei due amanti che non solo sono ampiamente commentate dai personaggi (Fiordispina stessa per gran parte della scena I dell'Atto III difende la scelta di sposare il cristiano Ricciardetto di fronte alla nutrice: III, I 1508-1835), ma finiscono per diventare oggetto di concreto interesse a livello di intreccio, con Bradamante che entra nel campo nemico con il pretesto di organizzare le nozze tra il fratello e l'amata (I, III 179-82 e 228-30).

Desti curiosità anche la figura del rinnegato Alcasto, la cui presenza nel testo rinvia, oltre che al versante dell'ambiguità identitaria (in questo caso, quella religiosa), al fronte tematico della pratica e della morale bellica. Il soldato compare nell'Atto IV, quando propone al re Agramante di rompere l'assedio dei cristiani con una potente mina (IV, I 2192-2213):

Il primo forte
Che fronteggia le mura sarà il campo
De l'horrenda sconfitta. Quanto al Modo,
Le nostre genti vinceran cedendo,
Che con segreto calle io penetrando
Del belovardo a l'ultime radici
Con un composto mio di poca polve,
Poca rispetto a quella forza immensa
Ch'in sé contien la sua virtù infinita,
Seminarò d'un invisibil foco
Insidiose fiamme, ed in quel punto
Ch'i più animosi de l'hostili squadre
Havran salito il Muro, e con la fuga
Concertata de' nostri, il belovardo
Crederanno haver preso, all'hora tocco
Con fune accesa lo spiraglio angusto
D'un picciol focodotto, con tal forza
Lo scatenato incendio alzerà il corno
Che con fragor orribile vedrassi
Tutta quell'ampia mole alzarsi a volo,
E seco insieme in mille horrende guise
Lacerati volar huomini, ed arme.

Si tratta di un'invenzione di Guarini – peraltro del tutto influente sullo scioglimento del nodo: è una vera e propria finestra sull'arte della guerra contemporanea, con precisi riferimenti all'assedio di Ostenda (1604), di cui l'autore fu testimone – che esula dalla trama del *Furioso*, ma che comunque dialoga sottilmente con il modello, aggiornando il celebre episodio dell'archibugio di Cimosco alla prassi bellica del tardo Cinquecento e del Seicento. Se Sobrino – poi seguito da Agramante – sarà il primo a dichiararsi contrario a questo stratagemma perché di «crudeltà barbarica», Malagur, invece, ne profetizzerà il radioso futuro, tale da diventare, nei secoli a venire, il fondamento dell'arte della guerra (IV, I 2296-2317):

[...] volgendo gli anni
Conoscerallo il Mondo, che quest'arte

C'horà ne' suoi principi è tanto vile
 Che le machine sue, gli autori suoi
 Son con infame obbrobrio vilipesi,
 A sì sublime honor vedrà salita
 Che senza lei nulla il mestier de l'armi
 L'armi nulla saranno, e di lei sola
 Gli eserciti armeransi, e sol per lei
 Saranno insuperabili, ed invitti.

La conclusione di questa digressione non può che adeguarsi, una volta di più, alle ragioni ariostesche: a prevalere sarà il parere di Sobrino (che ricorda proprio l'esempio di Orlando e di Cimoscò), mentre il rinnegato Alcasto e Malagur saranno imprigionati, non perché contrari allo spirito cavalleresco, bensì perché il loro espediente potrebbe essere «pretesto d'una occulta frode» e, soprattutto, perché «chi la fede | al proprio Dio non serva, a tutti è 'nfido» (V, III 3174-77).

La *Bradamante gelosa* di Alessandro Guarini è ancora in fase di studio e chi scrive ne sta preparando un'edizione con commento.

Riferimenti bibliografici

BENISCELLI 2020 = A. BENISCELLI, *Tra pathos e allegoria: la memoria di Tasso nel resoconto di una messinscena ferrarese di primo Seicento*, in «Tutto ti serve di libro». *Studi di Letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, vol. I, a cura di J. WAARDENBURG, Lecce, Argo, pp. 572-89.

BENTIVOGLIO 1616 = *Invenzione dell'Ill.mo Signor Enzo Bentivogli nel comparire a mantener la Quintanata fatta nella pubblica piazza di Ferrara il dì quindicesimo di Febbraio MDCXVI*, Ferrara, Vittorio Baldini.

BERNSTEIN = Bernstein. *The Memory of Paper: Image-Based Paper Expertise and History*, repertorio online (<https://www.memoryofpaper.eu> - consultato in data 14-04-2022).

BESUTTI 1999 = P. BESUTTI, *Giostre, tornei, fuochi e naumachie a Mantova fra Cinque e Seicento*, in *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, a cura di P. FABBRI, Lucca, LIM Editrice, pp. 3-32.

CARANDINI 2003 = S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma - Bari, Laterza (1 ed. 1990).

CERRONI 2003 = M. CERRONI, *Guarini, Alessandro (il Giovane)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, pp. 334-37.

CONRIERI 2005 = D. CONRIERI, *Scritture e riscritture secentesche*, Lucca, Pacini Fazzi.

CREMANTE 2005 = R. CREMANTE, «*Or non parl'io, né penso, altro che pianto*». *Usi del Petrarca nella tragedia del Cinquecento*, in *I territori del petrarchismo: Frontiere e sconfinamenti*, a cura di C. MONTAGNANI, Roma, Bulzoni, pp. 187-208.

CROCE 2003 = B. CROCE, *Alessandro Guarino*, in *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Napoli, Bibliopolis edizioni di filosofia e scienze, pp. 117-24 (1 ed. 1968).

DI BENEDETTO 1970 = A. DI BENEDETTO, *Alessandro Guarini trattatista e critico letterario*, in *Tasso, minori e minimi a Ferrara*, Pisa, Nistri-Lischi editori, pp. 197-223.

FABBRI 2002 = P. FABBRI, *I teatri di Ferrara. Commedia, opera e ballo nel Sei e Settecento*, tomo I, Lucca, LIM Editrice.

FABRIS 1999 = D. FABRIS, *Mecenati e Musicisti. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*, Lucca, LIM Editrice.

FASSÒ 1956 = *Teatro del Seicento*, a cura di L. FASSÒ, Milano - Napoli, Ricciardi.

FELISATTI 1999 = M. FELISATTI, *A teatro con gli Estensi*, Padova, Corbo Editore.

GIRALDI 1992 = GIOVAN BATTISTA GIRALDI, *Altile*, in P. OSBORN, *Gibaldi's Altile. The Birth of a New Dramatic Genre in Renaissance*, Lewiston-Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press, pp. 75-213.

GIRALDI 1988 = GIOVAN BATTISTA GIRALDI, *Orbecche*, in *Teatro del Cinquecento. Tomo I. La tragedia*, a cura di R. CREMANTE, Milano - Napoli, Ricciardi, pp. 261-448.

GIRALDI 2002 = GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre. Rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. VILLARI, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici.

GIRALDI 2007 = GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Arrenopia*, a cura di D. COLOMBO, Torino, Res.

CENSIMENTO DELLE TRAGEDIE CINQUE-SEICENTESCHE

GIRALDI 2008 = GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Gli Antivalomani*, a cura di I. ROMERA PINTOR, Madrid, Editorial Complutense.

GODARD 2013 = A. GODARD, *Moments de la scene bocagère à Ferrare. D'Hercule II aux lendemains de la Dévolution*, Paris, Université Paris III Sorbonne Nouvelle.

GUARINI 1610 = ALESSANDRO GUARINI, *Il farnetico savio, ovvero Il Tasso*, Ferrara, Vittorio Baldini.

GUARINI 1611 = *Lettere del Signor Alessandro Guarini Gentiluomo Ferrarese, Accademico Intrepido, dedicate al Sereniss. Signor Duca di Mantova, e di Monferrato, etc.*, Ferrara, Vittorio Baldini.

GUARINI 1616 = *Descrizione degl'Intramezzzi co' quali l'Ill.mo Sig. Enzo Bentivogli ha fatto rappresentare la tragedia del Sig. Alessandro Guarini intitolata Bradamante gelosa*, Ferrara, Vittorio Baldini.

GUARINI 1632 = ALESSANDRO GUARINI, *Il Cesare, ovvero l'Apologia di Cesare*, Ferrara, Francesco Suzzi.

GUARINI 1999 = BATTISTA GUARINI, *Il Pastor fido*, a cura di E. SELMI, Venezia, Letteratura Universale Marsilio.

MAMCZARZ 1980 = I. MAMCZARZ, *Gli spettacoli cavallereschi nel Cinquecento*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di M. DE PANIZZA LORCH, Milano, Edizioni di Comunità, pp. 425-57.

MAMCZARZ 1983 = I. MAMCZARZ, *Les imitations théâtrales du «Roland Furieux» de l'Arioste en Italie et en France*, in *Le théâtre italien et l'Europe, XV^e-XVII^e siècles*, a cura di C. BEC e I. MAMCZARZ, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 183-204.

MOLINARI 1997 = CA. MOLINARI, *Torquato Tasso e "il parlar disgiunto"*, in *Tasso, Tiziano e i pittori del parlar disgiunto. Un laboratorio tra le arti sorelle*, a cura di A. EMILIANI e G. VENTURI, Venezia, Marsilio.

NOVEL 2008 = G. NOVEL, *Le ragioni della morale e dello spettacolo: il ruolo dell'Arsiccio accademico Ricreduto negli ultimi intermedii guariniani*, in *Rime e Lettere di Battista Guarini*. Atti del convegno di studi (Padova, 5-6 dicembre 2003), a cura di B. M. DA RIF, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 215-24.

PIERI 2004 = M. PIERI, *Cavalieri armi amori: una scorciatoia per il tragico*, in *Eroi della Poesia Epica nel Teatro del Cinque-Seicento*. Atti del XXVII Convegno Internazionale (Roma, 18-21 settembre 2003), a cura di M. CHIABÒ e F. DOGLIO, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, pp. 201-31.

SACCHI 2007 = G. SACCHI, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo*, Pisa, Edizioni della Normale.

SELMI 2001 = E. SELMI, *"Classici e Moderni" nell'officina del «Pastor fido»*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

SOLDANI 1999 = A. SOLDANI, *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella «Gerusalemme liberata»*, Lucca, Pacini Fazzi.

TESTAVERDE 2004 = A. M. TESTAVERDE, «*Trattino i cavalier d'arme e d'amori*»: epica spettacolare ed etica dinastica alla corte medicea nel secolo XVII, in *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance*, a cura di M. ROSSI e F. GIOFFREGI SUPERBI, vol. II. *Dynasty, Court and Imagery*, Firenze, Olschki, pp. 231-53.

TOMASSINI 2014 = S. TOMASSINI, «*Un Orlando novissimo*»: riprese teatrali, melodrammi e intermezzi dal Cinquecento al Settecento, in *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 655-88.

ZILLI 1993 = L. ZILLI, *Fonti italiane della teoria tragicomica*, in *Dalla tragedia rinascimentale alla tragicommedia barocca. Esperienze teatrali a confronto in Italia e in Francia*. Atti del Convegno Internazionale di Studio (Verona-Mantova, 9-12 ottobre 1991), a cura di E. MOSELE, Fasano, Schena editore, pp. 51-59.

ZUCCHI 2017 = E. ZUCCHI, *Dalla tragedia all'epica e ritorno: Olindo e Sofronia, il dramma eroico di Corneille e il recupero del «Torrismondo» nella critica teatrale primo-settecentesca*, in *La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento. Modelli interpretativi e pratiche di riscrittura*, a cura di T. ARTICO ed E. ZUCCHI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 69-83.

Immagine accanto al titolo: xilografia tratta da GUARINI 1616, p. 1 (esemplare digitalizzato: Museo internazionale e biblioteca della musica - Catalogo Gaspari - bibliotecamusica.it).

Veronica Baldassa

CENSIMENTO DELLE TRAGEDIE CINQUE-SEICENTESCHE

Alessandro Guarini, «Bradamante gelosa».

Nel contesto del censimento delle tragedie cinque-seicentesche si pubblica la scheda sulla *Bradamante gelosa* di Alessandro Guarini.

Alessandro Guarini, «Bradamante gelosa».

In the context of the census of sixteenth and seventeenth century tragedies, we publish the record of Alessandro Guarini's *Bradamante gelosa*.

Articolo presentato in marzo 2022. Pubblicato *on line* a dicembre 2022
© 2013 dall'Autore; licenziatario Studi girdiani. 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 girdiani. Letteratura e teatro, Anno VIII, 2022
DOI: 10.13129/ 2421-4191 / 2022.8.177-204

BERNARDINO PINO DA CAGLI

BREVE CONSIDERAZIONE INTORNO AL COMPONENTO DE
LA COMEDIA DE' NOSTRI TEMPI

Originario di Osimo, nelle Marche pontificie, Bernardino Pino nasce tra il 1520 e il 1530 a Cagli, nel Ducato d'Urbino. Intrapresa la carriera ecclesiastica, si laurea a Roma *in utroque iure* e avvia contatti con la Curia papale, stringendo rapporti soprattutto con l'arcivescovo di Bari Girolamo Puteo (Dal Pozzo), al cui nipote Antonio dedica il trattato *Della commodità dello scrivere* (PIERI 2015, p. 754).

Proprio a Roma vengono redatte e messe in scena le sue prime commedie: *Lo Sbratta*, recitata nel 1551 e andata a stampa l'anno successivo (Roma, Lucrino), e *Gli ingiusti sdegni*, messa in scena e pubblicata nel 1553 (Roma, Valerio e Luigi Dorico); si tratta di componimenti di impianto tradizionale, accolti da indubbio successo, e preceduti entrambi da un prologo normativo da cui emerge una concezione del teatro come esito armonico di più arti. Sempre nel 1553 va a stampa *L'Eunia, ragionamenti pastorali* (Roma, Valerio e Luigi Dorico). Pur nominato canonico soprannumerario della cattedrale di Cagli, Pino persevera nell'attività letteraria, come attestano le sue relazioni (da Bernardo Tasso fu ad esempio sollecitato a una lettura dell'*Amadigi*). Fino al 1568 segretario presso il cardinale Giulio Feltrio Della Rovere, che affianca in diversi incarichi, diventa due anni più tardi abate di S. Angelo di Sortecchio. Si dedica da questo momento soprattutto a studi morali e teologici a discapito dei precedenti interessi letterari e teatrali, che tuttavia non abbandona del tutto. Lo attesta ad esempio la partecipazione a tenzoni dialettiche di argomento filosofico durante il carnevale di Pesaro del 1574, quando vengono messe in scena l'*Erofilomachia* di Sforza Oddi e l'*Aminta* del Tasso (PIERI 2015, p. 755). La stagione successiva vede Pino impegnato nella rielaborazione di alcuni componimenti drammaturgici giovanili, rivalutati in questa fase

ALESSANDRA TRAMONTANA, *Bernardino Pino da Cagli, «Breve considerazione intorno al componimento de la comedia de' nostri tempi. Censimento: «Poetica» aristotelica: edizioni e commenti del XVI secolo, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», VIII (2022), pp. 205-225.*

come baluardo morale di fronte alle dilaganti sfrenatezze dei comici dell'Arte. È il "ragionamento" la forma precipua in cui prende corpo la nuova concezione teatrale di Pino, frutto di un compromesso tra la sentita necessità di preservare il genere drammaturgico (e soprattutto la commedia) e l'esigenza di garantire il rispetto delle norme controriformistiche. I testi di tale stagione, il cui successo è attestato dal gran numero di messinscene e ristampe, sono *Gli affetti, ragionamenti famigliari*, andato a stampa a Venezia (Iacomo Simbeni) nel 1569; *I falsi sospetti*, editi nel 1588 (Venezia, Sessa) e *L'Evagria, ragionamenti famigliari*, pubblicato nel 1584 (Venezia, Sessa). Ma è nella *Breve considerazione intorno al componimento de la comedia de' nostri tempi*, edita a mo' di prefazione alla commedia *Erofilomachia* di Sforza Oddi nel 1578, che soprattutto, come si vedrà, si coagulano i nuclei concettuali della concezione drammaturgica di Pino.

L'umanista trascorre gli ultimi anni a Cagli, dove, pur ricoprendo il ruolo di preposto della cattedrale, continua a coltivare la scrittura e la predicazione. Tra le sue ultime opere possono annoverarsi una raccolta epistolare (*De le lettere istruttorie*, Urbino, Bartholomeo e Simone Ragusii, 1592), frutto di una selezione e costruita con un taglio didascalico e di tono moraleggiante, l'operetta *Del galant'huomo ouero dell'huomo prudente, et discreto*, pubblicata a Venezia (Sessa) nel 1604, che innesta principi cristiani sul modello del trattato di Baldassar Castiglione, e altri scritti di argomento religioso (PIERI 2015, p. 755 e WEINBERG II, 1970, p. 701). Sempre a Cagli muore nel marzo del 1601.

La *Breve considerazione intorno al componimento de la comedia de' nostri tempi*, redatta e indirizzata in forma di lettera all'Oddi il primo agosto 1572, viene edita – si è detto – nel 1578 assieme alla prima ristampa della commedia *Erofilomachia* (già pubblicata nel 1572, Perugia, Valente Panizza) di cui canta le lodi. Si legge adesso in WEINBERG II, 1970, pp. 629-49.

1578, Venezia, Giovan Battista Sessa, & fratelli

L'EROFILOMACHIA, | ouero | IL DVELLO | D'AMORE, ET
| D'AMICITIA, | Comedia nuoua, | *De l'Eccellentiss. Dottor di
Leggi | M. Sforza d'Oddo gentil- | huomo Perugino.* | Aggiointoui in
questa nuoua editione vn | Discorso di M. Bernardo Pino, da
Cagli, | intorno al componimento della | Comedia de' nostri

tempi. | [marca editoriale in una cornice figurata: gatto con topo in bocca. Motto: «Dissimilium infida sotietas»] | in Venetia | Appresso Gio. Battista Sessa, & fratelli. | MDLXXVIII.

In 12° lungo; a¹²; b¹⁴; A-G¹²; H⁴; cc. [26], 88 (con irregolarità nella numerazione dopo 63^v).

Contiene: a2^r-a5^r (cc. [2]^r-[5]^r) [dedica di Giulio Baldeschi, curatore editoriale] *All'illustriss(imo) et generosissimo Sig(nore) Il Sig(nore) Don Pietro Orsino, mio sig(nore) et padrone osservan(dissimo)*; a5^v-b10^r (cc. [5]^v-[22]^r) *Breve considerazione intorno al componimento de la Comedia de' nostri tempi al Mag(nifico) et eccell(entissimo) Dottor di Leggi il Sig(nor) Sforza d'Oddo nobile Perugino D(on) B(ernardino) P(ino)*; b10^v (c. [22]^v) [dedica di Pietro Orsini, amico dell'autore e dell'editore] *Al molto mag(nifico) signore come fratello M. Giulio Baldeschi*; b11^r (c. [23]^r) [elenco dei personaggi] *Dicitori*; b11^v-b14^v (cc. [23]^v-[26]^v) *Prologo*; A1^r-B3^v (cc. 1^r-[15]^v) *Atto primo*; B4^r-C7^r (cc. 16^r-31^r) *Atto secondo*; C7^v-E2^v (cc. [31]^v-[50]^v) *Atto terzo*; E3^r-F5^v (cc. 51^r-[69]^v) *Atto quarto*; F6^r-H4^v (cc.70^r-[89]^v) [ma [88]^v] *Atto quinto*.

Esemplare consultato: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, TH. 4.C.451.

Un altro esemplare della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (RIN. O.5.d/b) presenta un'inversione dei fascicoli C e D, mentre l'esemplare di Milano, Biblioteca Nazionale Braidense (RACC. DRAM. U.021) ha il quarto fascicolo inserito tra primo e secondo. Su *Edit16* sono registrati altri sette esemplari conservati in Italia, e uno a Londra, presso la British Library.

BIBL.: WEINBERG II, 1970, p. 701; SFORZA ODDI 2011, p. 124; ICCU, *Edit16*, CNCE 52663.

La genesi della *Breve considerazione*, trattatello in forma epistolare che nasce come risposta all'amico Sforza Oddi, desideroso di avere un riscontro autorevole circa la sua nuova commedia *Erofilomachia, ovvero il duello d'amore, et d'amicitia*, appena andata a stampa (Perugia, Valente Panizza) nel 1572, affonda le sue radici più lontano nel tempo. Al gennaio 1560 risale infatti una lettera di Pino a Dionigi Atanagi, nella quale si mette in campo l'intenzione di scrivere sulla commedia un «trattato et consideratione», che faccia finalmente chiarezza

sui genuini caratteri di tale genere drammatico, progressivamente svalutato e involgarito ad opera di alcuni recenti scrittori, «i quali non *gli* par che habbino bene intesa l'arte di quel poema» [*Lettere volgari* 1564, c. 127rv].

L'operazione messa in atto da Pino nasce dunque dall'intima necessità di salvaguardare la legittimità del genere drammaturgico della commedia, garantendone tuttavia il messaggio pedagogico; operazione non semplice, questa, in un contesto fortemente condizionato da una parte dalla cultura post tridentina, assai critica nei confronti di tale forma di spettacolo collettivo, dall'altra dal generale scadimento delle *pièces* moderne, sempre più orientate verso un divertimento grasso, alimentato dalle nuove modalità di spettacolo (professionistico e dunque a pagamento) offerte dai comici dell'arte. Il suo progetto mira pertanto alla definizione di una commedia che, mantenendo aperto il dialogo con gli autori antichi (Orazio ed Aristotele *in primis*), individui tuttavia un *exemplum* coevo, in cui siano salvaguardati gli aspetti etico-didascalici, fondamentali ai suoi occhi per un genere letterario che, sulla linea già tratteggiata da Giangiorgio Trissino e Giovan Battista Giraldi Cinthio, abbia come fine il *prodesse* (NARDI 2010, p. 39). Proprio la commedia “moderna” di Oddi, l'*Erofilomachia*, risponde a siffatti canoni e non è un caso che essa venga rappresentata nel 1574 presso la corte dei Della Rovere, ad Urbino, dove fin dal 1559 Pino prestava la sua opera – si è detto – presso il cardinale Giulio Feltrio, fratello minore del duca Guidubaldo II. Il quale, scorrendo nella concezione teatrale del predicatore intenti fortemente moralistici e imbevuti di dettami controriformistici, si servì non di rado della sua attività di corago e commediografo anche con intenti ideologici, al fine cioè di sancire la propria ortodossia presso il papato (PIPERNO 2001, pp. 200-02).

Testo drammatico “grave”, cioè costruito sul modello della commedia terenziana “morata”, l'*Erofilomachia* offre dunque a

Pino, proprio grazie alla sua pregnanza etica (i protagonisti appaiono infatti inclini al sacrificio e alla rinunzia), un «modello di invenzione e di stile, risultante da un accordo perfetto di diletto e di decoro» (SFORZA ODDI 2011, p. 23; BALDI 1971, pp. 44 ss.; RICCÒ 2011, p. 118). Su questa matrice prende forma la prospettiva teorica dell'umanista, tracciata nella *Breve considerazione*, nella quale l'elogio di Oddi si traduce nella naturale constatazione che la qualità della sua commedia è garantita «da uno intelletto chiaro e bene informato de eccellenti dottrine» (PINO DA CAGLI, *Breve considerazione*, p. 645). Un intelletto del tutto estraneo, di contro, al «volgo ignorante», sempre inconsapevole del fatto che «per descrivere bene qual si sia persona e per dimostrare varie passioni e costumi in un componimento, bisogna metter mano a l'archivio della filosofia» (PINO DA CAGLI, *Breve considerazione*, p. 646; DAVICO BONINO 1989, pp. 95-97). Corretta conoscenza degli antichi, dunque, ma pure congruo tirocinio letterario costituiscono per Pino presupposti ineludibili per la costruzione di una «commedia nuova», tesa cioè a fondere in una costruzione armonica gravità e piacevolezza, attraverso la messinscena di sentimenti morigerati; i quali saranno, del resto, naturale specchio dei tempi ed «imitazione» della realtà, secondo i consolidati precetti aristotelici. E tuttavia al fine della costruzione di una commedia moderna occorrerà,

ritenendo sempre la medesima forma, *mutare* di tempo in tempo la materia [...]. Perché essendo imitazione della vita e de' costumi degli uomini, secondo che la vita et i costumi si mutano, così dee cambiarsi la materia d'essa e 'l modo di scriverla (PINO DA CAGLI, *Breve considerazione*, p. 633).

Il concetto non è nuovo: attribuito da Donato a Cicerone (DONATO, *De comoedia*, v 1), costituisce un *refrain* tra gli umanisti di questa stagione, come attesta il prologo de *Il Geloso* di Ercole Bentivoglio (BENTIVOGLIO, *Il Geloso*, vv. 16-18 e

p. 127) e il *Discorso intorno al comporre delle comedie et delle tragedie* di Giraldo Cinthio (non a caso dedicato proprio al Bentivoglio), i cui principi teorici trovano applicazione nel prologo dell'unica sua commedia, gli *Eudemoni* (GIRALDI CINTHIO 2002, p. XLV; TRAMONTANA 2017, pp. 78-79). Ma lo scrivevano pure Alessandro Vellutello, che nella prefazione ai *Tre tiranni* di Agostino Ricchi (1533) ribadiva che la commedia «fu da Marco Tullio detta “imitazione de la vita, specchio de' costumi et imagine de la verità”» (VELLUTELLO, *Prefazione*, p. 225) e Benedetto Varchi, la cui *Suocera* si apriva con un prologo che a un certo punto recitava:

non essendo la commedia altro che una immagine, o, più tosto, specchio della vita cittadina, non vi si debba introdurre cosa nessuna dentro, la qual civile e onestissima non sia (TEDESCHI 2013, p. 275).

E naturalmente sulla linea di una commedia che rifletta la vita reale si pone anche l'amico Oddi:

la comedia è questa che tiene il primo luogo per apparire in essa, come in uno specchio di lucidissimo cristallo, l'immagine della vita nostra e della verità (SFORZA ODDI 2011, p. 150).

Ma la formula con cui Pino disegna il profilo della “commedia moderna” presuppone pure un processo evolutivo, che necessita di un costante adeguamento della *pièce* teatrale al contesto storico-sociale di cui è espressione. Proprio la rappresentazione della natura, tuttavia, e cioè dei “costumi” in atto in quel momento storico, offre della commedia coeva una fotografia impietosa, che denuncia con forza la crisi in cui versa siffatto genere drammatico (BOSSIER 2004, pp. 269-70). Contro tale meccanismo degradante viene in soccorso proprio «l'archivio della filosofia», messo in campo da Pino (PINO DA

CAGLI, *Breve considerazione*, p. 646): la materia, necessariamente fluida e mutevole in quanto espressione del reale, deve essere arginata dalle regole già codificate dalle *auctoritates*, che tuttavia vanno interpretate con sagacia. È innanzitutto sul senso di alcuni termini della *Poetica* aristotelica, relativi alla definizione della commedia (1449a 32-37), che Pino concentra la sua riflessione, con l'intento di dimostrare come proprio un palese fraintendimento del dettato dello Stagirita stia alla base della decadenza della commedia dei suoi tempi. Per una lettura scevra da malintesi è soprattutto sul senso dei termini φαυλοτερός e κακία che occorre intendersi, al fine di salvaguardare il valore e la funzione autentici del genere comico. In relazione al primo elemento Pino precisa come

non debbe esser la comedia imitazione de uomini più tristi o più ribaldi, come par che noti la parola φαυλοτερός, che vuol dire uomini più vili e più bassi, ma di persone in comparazione di quelle che sono introdotte nella tragedia, bassi et abietti, essendo in essa tragedia introdotti precipi e regi et altre persone de grandissimi stati [...]; e nella comedia introducendosi uomini di umile condizione, come sono gentiluomini e cittadini privati i quali, se bene non sono di stirpe regia e di sangue illustre, possono nondimeno essere uomini da bene et assai virtuosi (PINO DA CAGLI, *Breve considerazione*, p. 635).

Lungi dal ricorrere a personaggi turpi e viziosi, dunque, la commedia si fonda su vicende in cui agiscono protagonisti di estrazione sociale umile, ma non per questo privi di pregi morali; tema, il suddetto, che, nella medesima direzione, era già stato affrontato del resto da Giraldi, ma pure da altri dotti del tempo (CHIRICO 2019, pp. 403-04; TRAMONTANA 2020, pp. 133-35).

Alla stessa *ratio* ermeneutica risponde pure l'esegesi del termine aristotelico κακία, espressione polivalente che, op-

portunamente contestualizzata, chiarisce gli intenti dello Stagirita e fa luce sull'erronea e diffusa interpretazione vigente:

e perciò dico che, se bene Aristotile nella *Poetica* quasi alla scoperta dice che 'l soggetto in cui s'appoggia tutto l'argomento della commedia è 'l vizio da lui detto κακία, tal vizio non è perciò totalmente quello che è contrario alla virtù, ma quel che s'opponne alla bellezza, cioè la bruttezza o deformità (PINO DA CAGLI, *Breve considerazione*, p. 637).

Seguendo una linea di chiara ascendenza platonica, già percorsa da Vincenzo Maggi nel *De ridiculis* e densa di esiti per esempio presso Antonio Riccoboni (TRAMONTANA 2020, pp. 49-50), Pino definisce brutto non ciò che è osceno e vizioso, bensì ciò che non è né bello né armonioso («per brutto s'ha da prendere quel che non ha le sue parti proporzionate e corrispondenti, da la quale corrispondenza nasce la bellezza, la quale non è altro che l'ordine e la proporzione delle parti»: PINO DA CAGLI, *Breve considerazione*, p. 635); ed è proprio questo carattere (assieme a quello della diversa estrazione sociale dei personaggi) a sancire la differenza tra la commedia e la tragedia, le cui azioni, riprovevoli, sono originate piuttosto da vera malvagità. Purgato delle implicazioni etiche che l'identificazione del brutto con il vizioso recava con sé, e ricondotto alla sfera già robortelliana del *subturpiculum* (TRAMONTANA 2020, p. 131) («e questo è brutto che alcuni hanno chiamato *subturpiculum*, et Aristotele οὐ κατὰ πᾶσαν κακίαν, cioè cosa brutta ma non totalmente viziosa»: PINO DA CAGLI, *Breve considerazione*, p. 636), il concetto aristotelico di κακία già all'altezza della commedia *Gli ingiusti sdegni* designa per Pino quanto appare sproporzionato esteticamente o incongruo linguisticamente, e dunque capace di generare meraviglia e umorismo, secondo una linea di matrice oraziana, già fatta propria da Maggi (TEMELINI 1977, pp. 59-60 e TRAMONTANA 2020, p. 59).

Proprio alla meraviglia è infatti riconducibile la genesi del riso, cui resta invece del tutto estranea la sfera del vizio (che implica il danno). Pino insiste sull'autonomia tra i due ambiti e anzi sottolinea l'utilità della rappresentazione del ridicolo ai fini della non riproduzione, da parte del pubblico, degli atti che lo suscitano:

sì fatti ridicoli [...] fanno bella la comedia acciò che arrivi al suo fine di dilettere e di giovare col riso, senza offesa alcuna dello spettatore (PINO DA CAGLI, *Breve considerazione*, p. 637).

La lezione aristotelica – spiega Pino – insegna che peculiare della commedia è pertanto la *turpitudine sine dolore*; ed è questa che, scaturita dalla descrizione di tipi, azioni o espressioni verbali “brutte”, produce il ridicolo, senza danno per nessuno (NARDI 2010, pp. 40-41; UKAS 1959, pp. 202-03). La presenza o assenza del fine del *prodesse*, poi, segnerà il discrimine tra cattive e buone commedie, per le quali ultime Pino non lesina esempi prelevati dalla commedia antica:

perché se si piglieranno i poemi di questi egregii scrittori, si troverà sempre un'economia o disposizione di tutta l'opera ben fruttuosa, come apparisse ne l'*Andria* di Terenzio, in vedere i gentili costumi di Panfilo, l'amore veramente paterno di Simone, la prudenza di Cremete, il costante e sincero amore di Carino (PINO DA CAGLI, *Breve considerazione*, p. 632).

Ma non il solo Aristotele costituisce l'asse portante attraverso cui Pino, ai fini della mappatura di una commedia nuova e dalla forte impronta moralistica, congegna il suo ordito programmatico. Pure Orazio, infatti, chiamato in causa già nelle prime pagine del saggio in relazione all'«ut pictura poesis» (*Ars poetica* 361), suggello di svariate teorie poetiche del tempo, acquista per Pino una funzione esemplare, perché capace di veicolare al pari di Aristotele, in una sorta di processo

di ibridazione, i nuclei fondanti del suo messaggio poetico. Felice ad esempio appare all'umanista il celebre emistichio dello scrittore latino «decepimur specie recti» (*Ars poetica* 25), in relazione alla denuncia del pericolo sempre insito nella rappresentazione del vizio, diabolicamente abile nel mascherarsi di virtù agli occhi delle persone poco esperte:

è ben vero che 'l vizio, per tirare a sé l'occhio e la mente della persona a cui si rappresenta, cerca di assomigliarsi quanto puote alla virtù, e così immascherato sotto abito di virtù inganna chi non è ben cauto [...] (PINO DA CAGLI, *Breve considerazione*, p. 638).

Ma sempre in chiave moralistica e logocentrica Orazio serve a Pino pure come fonte per sancire i confini entro i quali è opportuno che si articolino gli intermedi (spesso moresche). Eredi del coro classico, «il quale era già anticamente nelle tragedie et in simili poemi per lodare la virtù et per vituperare il vizio» (PINO DA CAGLI, *Breve considerazione*, p. 642), e finalizzati a separare i diversi atti della commedia, come insegna il poeta latino (*Ars poetica* 193-201), essi devono insistere su atmosfere e temi proposti dalla commedia che si rappresenta, accordandosi armonicamente con tali elementi (CLUBB 1998, p. 133). Se i laboratori di argomenti e situazioni estranei alla vicenda che si sta mettendo in scena, infatti, essi distruggono, rendendo «l'animo ingombrato in diversi oggetti», e non ne fanno comprendere i contenuti educativi:

debbono essere di materia [...] molto bene corrispondente e convenevole con l'argomento della favola, acciò che non isvii l'animo dello spettatore da l'atto già veduto et inteso con la diversità del nuovo spettacolo da l'atto che s'ha da fare, e generi nuovi pensieri e maggiore fatica d'intendere la significazione de l'intermedio [...] (PINO DA CAGLI, *Breve considerazione*, p. 642).

Uno dei perni intorno a cui ruota la dissertazione dell'umanista è la differenza tra commedia antica e commedia nuova: proprio il disconoscimento del forte discrimine tra le due forme, infatti, è per l'umanista alla base dello svilimento del dramma comico coevo. Chi persevera nel reiterare i modi aristofaneschi, mettendo in scena situazioni e personaggi reali per farli oggetto di beffa e di ilarità, è fatalmente destinato a dar luogo a una cattiva commedia. Anche in questo caso è l'*auctoritas* oraziana a dimostrare l'assunto: già nell'antichità a un certo punto

quell modo di componimento fu del tutto rifiutato e 'l coro d'esso, per cagione della sua mordacità «turpiter tacuit (come dice Orazio [*Ars poetica* 284]) sublato iure notandi» (PINO DA CAGLI, *Breve considerazione*, p. 641).

Se vile è l'ingegno dello scrittore che farcisce il suo testo di volgari allusioni a personaggi riconoscibili dal pubblico, attestando così scarsità di inventiva e assenza di signorilità, allo stesso modo di città e regnanti bisogna parlare solo in termini di lode «ché in questo modo, più che nel contrario, sarà grato il componimento e graziosissimo l'autore» (PINO DA CAGLI, *Breve considerazione*, p. 642). Perfettamente calato nel contesto storico-culturale del tempo, la cui aria respira in più occasioni da protagonista a contatto con corte papale e ambienti signorili, Pino si fa dunque latore di messaggi istituzionali imbevuti dell'atmosfera post tridentina, comprendendo appieno i meccanismi che dettano le regole del viver sociale. In tal modo codifica un sentire che non a caso, in relazione alla novella e corredato di congrue motivazioni, ritornerà di lì a poco nella *Lezione sopra il comporre delle novelle* di Francesco Bonciani:

rea usanza è farsi beffe de' potenti uomini, quasi dal grande Iddio in luogo sì ragguardevole posti sieno, o vero perché eglino, da per loro stessi la altrui riprensione aborrendo, con la loro potenza ci

sforzino a raffrenare questo nostro affetto naturale (BONCIANI, *Lezione*, p. 160; ORDINE 2009, p. 113 nota 108).

Anche in questo caso a complemento delle sue indicazioni programmatiche l'umanista fornisce un modello di riferimento coevo, la *Calandria* del Bibbiena, che, al pari dell'*Erofilomachia*, mette in atto concretamente attraverso una trama ben congegnata le linee portanti della nuova teoria poetica del comico: ciò consente allo spettatore, con il prendere «piacere de l'astuzia del servo e della sciochezza del vecchio patrone», di trarre «l giovamento [...] di non voler essere imitatore di tanta balordagine» (PINO DA CAGLI, *Breve considerazione*, p. 641). Viene così ribadito ancora una volta il principio oraziano del «miscere utile dulci» (*Ars poetica* 343), che per l'umanista costituisce il fine – tanto spesso disatteso tra gli scrittori del tempo – della rappresentazione comica:

il quale sì come dovrebbe essere il giovare col mezzo del ridicolo, così per contrario si mette per fine il ridicolo per piacer solo col mezzo della dionestade e della brutezza (PINO DA CAGLI, *Breve considerazione*, p. 632).

È proprio il principio oraziano del decoro, infatti, ad essere venuto meno nell'esercizio coevo della forma comica, e sul corretto ripristino di esso, unico discriminante tra un'opera cattiva e un'opera buona, bisogna adoperarsi:

è necessario a uno avvertito scrittore avere buona intelligenza della materia che vuole trattare nell'opera e delle persone che vuol descrivere, acciò che queste siano introdotte col suo decoro e quella condotta con le sue circostanze (PINO DA CAGLI, *Breve considerazione*, p. 645; TRAMONTANA 2020, p. 40).

Personaggi dunque che sappiano parlare e comportarsi per come richiede la loro condizione, a garanzia di un'opportuna

verisimiglianza, e materia che sia espressione della società coeva (appunto delle «circostanze»), così da offrire la sensazione di rappresentare in scena la natura, costituiscono – insiste l'umanista – gli ingredienti di una buona commedia moderna. Insomma Pino, senza troppo tergiversare, forte dell'*auctoritas* oraziana che chiama in campo attraverso tre luoghi paradigmatici (*Epist.* II, 1, 117 e *Ars poetica* 38 e 310), sancisce come solo il possesso della *sapientia* consenta un corretto esercizio di scrittura, del tutto estraneo – è evidente – ai comici dell'arte, le cui sconvenienze, dilaganti nelle nuove recite all'improvviso, proprio attraverso la *Breve considerazione* egli tenta di neutralizzare.

Per quanto la Commedia dell'arte non sia mai chiamata in campo in modo esplicito, il simulacro dell'inedita e fortunata forma di spettacolo comico aleggia tuttavia sull'intero trattato di Pino e in fondo, per contrasto, ne detta il tracciato ideologico. Già dalle prime pagine appare impietosa la disamina dello stato della commedia del tempo:

è venuta in tal condizione et opinione del volgo che di più l'hanno per semplice favola, vana et infruttuosa, e per opera da vile ingegno, considerando non il vero artificio d'esso o l'utile che se ne prende quando è prudentemente scritto e trattato, ma la bassezza d'alcuni auttori che per avere picciola cognizione di lettere e minore sperienza di cose, si mettono alla impresa (PINO DA CAGLI, *Breve considerazione*, pp. 631-32).

Ma Pino va oltre e lancia un'accusa più circostanziata:

[...] si sono già veduti Zanni, Cantinelli, Bottarghi e Pantaloni per le scene e per le banche, e molte operette ancora con sì fatto titolo passare per le stamperie piene di brutezze, d'oscenità, di sciochezze, di disonestà e d'ignoranza (PINO DA CAGLI, *Breve considerazione*, p. 632).

La disamina non dà luogo a incertezze: attori professionisti, ma pure nuovi «auttori», sono responsabili della deflagrazione

di una tipologia di *performance* comica che già inquina la società civile, e che addirittura, attraverso la messa a stampa di non ben definiti prodotti editoriali, intitolati tuttavia “commedie” (sono naturalmente canovacci, che – si noti – Pino denomina «operette»), è destinata a contaminare il campo operativo della letteratura “alta” (BOSSIER 2004, pp. 268-69; RICCÒ 2008, pp. 261-62). Le conseguenze sono sotto gli occhi di tutti:

[...] nascono malissimi esempi e ritratti di pessimi costumi, cosa che dà perpetua infamia agli scritti et al nome degli scrittori (PINO DA CAGLI, *Breve considerazione*, p. 632).

Proprio a causa del rischio di una deriva morale dagli esiti imprevedibili, legata alla concezione del genere comico come un contenitore in cui ciascuno può assemblare a piacimento moduli vuoti e spesso degradanti, è necessaria una reazione tempestiva e vigorosa, di cui appunto il predicatore Pino si fa carico. La strategia adottata a questo scopo, apparentemente solo di carattere formale, si esplicita con la stampa della già citata opera dal titolo *Eunia. Ragionamenti pastorali*, che per la prima volta presenta la denominazione «ragionamento», destinata ad esiti di rilievo negli anni successivi. Più tardi nella citata lettera a Dionigi Atanagi (1560), l'umanista, presentando al suo interlocutore «due *sue* operette», della prima, dal titolo esplicativo *Gli affetti, ragionamenti famigliari*, parla in questi termini:

La testura è come quella della comedia, la quale non chiamo con cotal nome per non havere né la bassezza né l'oscenità della comedia, havendomi proposto di mostrare come si possa scrivere piacevole et dottamente per giovare et per dilettere. Tutte le persone introdotte a ragionare si partiscono in tre gradi [...]. Nella testura sarà molto conforme alla comedia et si potrà facilmente rappresentare. Abhorrisco il nome di comedia per difetto d'alcuni scrittori [...], come spero mostrare nel trattato et consideratione

ch'io metterò inanzi a detti ragionamenti» (*Lettere volgari* 1564, cc. 126v-27r).

Dunque anche ne *Gli affetti*, il cui *terminus ante quem* di composizione è evidentemente il gennaio 1560, Pino sostituisce al termine «comedia», di cui esplicita le bassezze, quello di «ragionamenti», affrettandosi a chiarire nella lettera di dedica a Guidubaldo II Della Rovere il senso di tale scelta: «i celati affanni et secreti pensieri nostri, con altri modi più agevolmente palesare non si possono che col lume de' ragionamenti [...]» (PINO DA CAGLI, *Gli affetti*, c. 3r). Come già esplicita il titolo dell'operetta e in tal luogo si chiarisce, si tratta appunto di riflessioni «famigliari», cioè legate ad una sfera intima e privata, e dunque, proprio per tale innovativa dimensione domestica, più caustiche nel fornire «fruttuoso diletto et dilettevole utilità» (PINO DA CAGLI, *Gli affetti*, c. 3v). Ancora una volta erano gli antichi a fornire gli elementi su cui impiantare il suo laboratorio critico, e in questo caso in particolare Platone, «che scrisse in dialoghi o in ragionamenti (il quale modo, secondo alcuni, imparò da le comedie d'Epicarmo)» (PINO DA CAGLI, *Breve considerazione*, p. 647): già «quel eccellente uomo di purità di lingua e di divinità di dottrina, che con questa intendeva bene le cose e con quella propriamente le dimostrava» (*ibidem*), aveva dunque decryptato la complementarità (necessaria all'esposizione del proprio tracciato ideologico) tra forma teatrale comica da una parte e «ragionamento» dall'altra, rivivificando in tal modo la valenza tradizionale del termine «comedia».

È così avviato palesemente un programmatico affrancamento dal diffuso spettacolo comico coevo nel quale, smarriti i pur necessari canoni e paletti tramandati dagli antichi, Pino non si riconosce più. Le opere successive, *I falsi sospetti*, letta a Pesaro da Guidubaldo II nel 1570 (PIPERNO 2001, p. 197), rappresentata nella medesima città nel febbraio 1586 (PIERI

2015, p. 755), e – si è detto – stampata a Venezia due anni più tardi, e *L'Evagria, ragionamenti famigliari* (vd. *supra*, p. 206) perseverano sulla stessa linea e costituiscono importanti tasselli di un percorso che attesta il progressivo slittamento verso la scrittura dimostrativa ed edificante, in cui è soprattutto l'aspetto logocentrico, e di conseguenza didascalico, ad emergere (PIPERNO 2001, p. 202, nota 17). Almeno nel caso dell'*Evagria* si tratta di un'opera giovanile (ma il paratesto dell'*Eunia* denuncia la genesi precoce anche di questa), a tale scopo rifunzionalizzata anche ai fini di una messa a stampa (TERMANINI 2003, p. 75), cui viene adesso affidato un intento "antiteatrale": per Pino è soprattutto la parola che, adeguatamente innervata, può diventare un significativo mezzo al contempo dimostrativo e persuasivo soprattutto nei monologhi, che da pezzi di bravura finiscono con il tramutarsi in contenitori di argomenti paideutici e moralistici (SFORZA ODDI 2011, p. 23).

Proprio in funzione di una scrittura pur sempre teatrale, ma con uno spiccato taglio trattatistico, nella *Breve considerazione* gli «attori» o «istrioni» assumono il ruolo di «dicitori», dal momento che sembra che

la bellezza di cotal opera [*sc.* la commedia] sia tutta nella vaghezza d'i ragionamenti e ne' bei modi d'i ragionatori, non negli atti o gesti soli, che sono proprii de' mimi o di quelli che volgarmente si chiamano 'mattacini', che col giocare a la muta sono solamente oggetti de l'occhio. E quelli che con ragione discorrono e con proprietà di parole ragionano sono oggetti de l'orecchio e de l'animo, a cui l'auttore dee proporsi di satisfare (PINO DA CAGLI, *Breve considerazione*, p. 644).

Insomma il ragionamento in mano ai «dicitori», se da una parte perde inevitabilmente la peculiare *verve* del genere comico, assume dall'altro connotati comunicativi, poiché implica un vivace scambio di prospettive tra gli interlocutori, proprio al fine di veicolare un preciso messaggio paideutico.

Siamo di fronte a un radicale cambiamento da parte dell'umanista, che è frutto di un processo di maturazione finalizzato a una definitiva adesione al realismo comico, inteso come efficace garanzia etica, e destinato a tradursi, proprio attraverso l'adozione di un costante esercizio dialettico (insito appunto nel ragionamento), in un nuovo modello di commedia. Ne seppe con acume riconoscere e dipingere la fisionomia il giovane Torquato Tasso in un sonetto a lui dedicato:

Pino, il vostro leggiadro e vago stile
ha fatto in guisa la commedia adorna
che fra duci ed eroi talor soggiorna
lunge dal riso de la plebe umile.

Arde e fiammeggia in lei sdegno gentile,
e pur bella vergogna in lei s'adorna;
e casto amor s'accende, e 'n lei si scorna
avaro cor talvolta e scherme il vile.

E veggendosi tal ch'ella somiglia
l'alta sorella, ha certo il socco a sdegno
e 'l coturno da voi prender vorrebbe.

E dice: «Io già non feci il Pino indegno,
ma gloria nei teatri ei già m'accrebbe
ed or move pietate or meraviglia.
(TASSO 1994, II, p. 1171).

È una commedia dai connotati ibridi quella che emerge dai versi tassiani, proiettata verso l'esercizio della virtù, la nobilitazione dell'umorismo e l'introduzione della meraviglia e della pietà, e dunque per questo pericolosamente vicina all'«altra sorella», la tragedia.

A segnare la differenza tra lui e Oddo è tale processo di “elevazione” del genere comico, di certo fortemente condizionato dalla fisionomia etica e sociale dell'uomo di chiesa Pino: se l'*Erofilomachia* costituisce senz'altro il felice punto di incontro tra i due intellettuali, nella fase successiva il loro percorso si dipana su strade diverse. Oddo persegue la ricerca di un riscon-

tro immediato presso il pubblico, dando vita a opere che suscitino una comicità repentina, Pino di contro vira sempre più verso una scrittura trattatistica, finalizzata all'elaborazione di un modello teorico costruito proprio sulla prima, decantata, commedia oddiana (SFORZA ODDI 2011, pp. 23-24). E forse sarà proprio questa scelta a garantire al trattatello una sua peculiare eco nel secolo successivo, anche oltralpe, come sembra scorgersi a proposito di Lope de Vega (RESTA 2019).

È questo, in fondo, la *Breve considerazione* piniana: una *summa* teorica, ritagliata su una commedia contemporanea singolarmente “virtuosa”, che ha l'obiettivo di fornire gli strumenti per una brusca e già tardiva virata rispetto al vizioso *trend* dilagante della commedia coeva, affidata al professionismo attoriale. Un'operazione fuori dal tempo e dunque inesorabilmente destinata a fallire. Non c'è più spazio, infatti, alle soglie degli anni '80 del Cinquecento, per una commedia regolare e moralizzata, del tutto sganciata ormai dalla vita pulsante del palcoscenico e dunque inabile a parlare ad un pubblico già moderno e smaliziato.

Riferimenti Bibliografici

BALDI 1971 = G. BALDI, *Le commedie di Sforza Oddi e l'ideologia della Controriforma*, «Lettere italiane», XXIII, 1, pp. 43-62.

BENTIVOGLIO, *Il Geloso* = ERCOLE BENTIVOGLIO, *Il Geloso*, a cura di A. DRADI MARALDI, Torino, Einaudi, 1972.

BONCIANI, *Lezione* = FRANCESCO BONCIANI, *Lezione sopra il comporre delle novelle* [1574], in ORDINE 2009, pp. 127-64.

BOSSIER 2004 = P. BOSSIER, «Ambasciatore della risa». *La commedia dell'arte nel secondo Cinquecento (1545-1590)*, Firenze, Cesati.

CHIRICO 2019 = I. CHIRICO, *Il comico nella trattatistica del secondo Cinquecento: Aristotele in discussione*, in *Le forme del comico*. Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Firenze, 6-9 settembre 2017), a cura di

F. CASTELLANO, I. GAMBACORTI, I. MACERA e G. TELLINI, Firenze, Società Editrice Fiorentina, pp. 397-405.

CLUBB 1998 = L. G. CLUBB, *Il teatro del Rinascimento in Italia*, in *Storia del teatro*, a cura di J. R. BROWN, edizione italiana a cura di N. SAVARESE, pp. 117-52.

DAVICO BONINO 1989 = G. DAVICO BONINO, *Le riflessioni dei teorici e il caso dell'«Erofilomachia»*, in ID., *La commedia italiana del Cinquecento e altre note su letteratura e teatro*, Torino, Tirrenia Stampatori, pp. 93-97.

DONATO, *De comoedia = AELII DONATI quod fertur commentum Terenti, accedunt Eugraphi commentum et Scholia bembina*, recensuit P. WESSNER, I, Lipsiae, Teubner, 1902.

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

Lettere volgari 1564 = *Lettere volgari di diversi nobilissimi huomini, et eccellentissimi ingegni, scritte in diverse materie, nuovamente ristampate et in più luoghi corrette. Libro secondo*, Venezia, Paolo Manuzio.

NARDI 2010 = F. NARDI, *Comico e modernità nel «Discorso del riso» di Basilio Paravicino*, Lecce, Pensa MultiMedia editore.

ORDINE 2009 = N. ORDINE, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, seconda edizione accresciuta, Prefazione di D. MÉNAGER, Napoli, Liguori.

PIERI 2015 = M. PIERI, *Pino, Bernardino*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LXXXIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, pp. 754-56.

PINO DA CAGLI, *Gli affetti* = BERNARDINO PINO DA CAGLI, *Gli affetti. Ragionamenti famigliari*, Venezia, Iacomo Simbeni, 1569.

PINO DA CAGLI, *Breve considerazione* = BERNARDINO PINO DA CAGLI, *Breve considerazione intorno al componimento de la comedia de' nostri tempi* [1572], in WEINBERG II, 1970, pp. 629-49.

PIPERNO 2001 = F. PIPERNO, *L'immagine del Duca. Musica e spettacolo alla corte di Guidubaldo II duca di Urbino*, Firenze, Olschki.

RESTA 2019 = I. RESTA, *El Arte nuevo de hacer comedias y la Breve considerazione intorno al componimento de la comedia de' nostri tempi (1578)*, de Bernardino Pino, «Orillas. Rivista d'Ispanistica», VIII, pp. 181-201.

RICCÒ 2008 = L. RICCÒ, «*Su le carte e fra le scene*». *Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Roma, Bulzoni.

RICCÒ 2011 = L. RICCÒ, *Ruggiero e Leone: l'«Erofilomachia» dal poema al teatro fra ragioni drammaturgiche e ragioni politiche*, in *L'uno e l'altro Ariosto in corte e nelle delizie*, a cura di G. VENTURI, Firenze, Olschki, pp. 113-40.

CENSIMENTO
POETICA ARISTOTELICA: EDIZIONI E COMMENTI DEL XVI SECOLO

SFORZA ODDI 2011 = SFORZA ODDI, *Commedie. L'Eroflomachia, I morti vivi, Prigione d'amore*, a cura di A. R. RATI, Perugia, Morlacchi editore.

TASSO 1994 = TORQUATO TASSO, *Le rime*, a cura di B. BASILE, 2 vol., Roma, Salerno Editrice.

TEDESCHI 2013 = A. TEDESCHI, *Una "Suocera" a teatro. Da Terenzio a Benedetto Varchi*, Foggia, Il Castello Edizioni.

TEMELINI 1977 = W. J. TEMELINI, *Bernardino Pino da Cagli's "serious comedy": artistic renewal and moral reform*, «Nemla Italian Studies», I, pp. 55-68.

TERMANINI 2003 = S. TERMANINI, *Introduzione a BERNARDINO PINO DA CAGLI, Lo Sbratta. Commedia del XVI secolo*. Edizione critica e introduzione a cura di S. TERMANINI, Longo Editore, pp. 71-84.

TRAMONTANA 2017 = A. TRAMONTANA, *Gli «Eudemoni» di Giraldo Cinthio: un esperimento fallito?*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», III, pp. 71-98.

TRAMONTANA 2020 = A. TRAMONTANA, *«Nessun animale può ridere tranne l'uomo». Per una teoria del comico nel Rinascimento*. Prefazione di S. VILLARI, Roma, Aracne.

UKAS 1959 = M. UKAS, *Didactic Purpose in the "Commedia Erudita"*, «Italia», XXXVI, 3, pp. 198-205.

VELLUTELLO, *Prefazione* = ALESSANDRO VELLUTELLO, *Prefazione ai «Tre Tiranni» di Agostino Ricchi [1533]*, in WEINBERG I, 1970, pp. 221-26.

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

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

Alessandra Tramontana

Immagine accanto al titolo: Aristotele, particolare della *Scuola di Atene* di Raffaello, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Stanza della Segnatura (da Wikipedia)

BERNARDINO PINO DA CAGLI, BREVE CONSIDERAZIONE

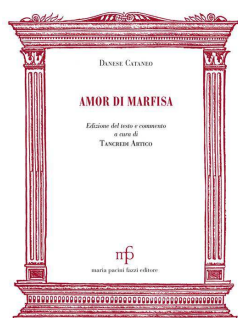
Bernardino Pino da Cagli, «Breve considerazione intorno al componimento de la comedia de' nostri tempi»

Nel contesto del censimento delle edizioni e commenti cinquecenteschi della *Poetica* di Aristotele, si presenta la scheda relativa a Bernardino Pino da Cagli, *Breve considerazione intorno al componimento de la comedia de' nostri tempi*.

Bernardino Pino da Cagli, «Breve considerazione intorno al componimento de la comedia de' nostri tempi».

In the context of the census of sixteenth century Aristotele's *Poetica* editions and commentaries, we publish the record of Bernardino Pino from Cagli's, *Breve considerazione intorno al componimento de la comedia de' nostri tempi*.

RECENSIONE



DANESE CATANEO, *Amor di Marfisa*. Edizione del testo e commento a cura di TANCREDI ARTICO, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2021, 407 pp.

La recente edizione commentata, curata da Tancredi Artico, dell'*Amor di Marfisa* di Danese Cataneo rappresenta un importante apporto al panorama degli studi dedicati al poema rinascimentale. Essa, infatti, riserva le dovute attenzioni critiche non soltanto all'opera, edita per la prima volta a Venezia (Francesco de Franceschi) nel 1562, ma anche, più ampiamente, al suo autore, la cui produzione letteraria, a maggioranza manoscritta, è stata finora oggetto di limitate attenzioni da parte degli studiosi.

Il volume è corredato da un'ampia introduzione storico-culturale, mirata a restituire il profilo del poema e della sua posizione all'interno del processo di stabilizzazione del canone epico-cavalleresco del medio Cinquecento. Vengono anche discusse le cause del lungo oblio di cui l'opera fu oggetto, riconducibili soprattutto al globale "fallimento", presso il pubblico coevo, di quella compagine di poemi, di cui la *Marfisa* fa parte, andata a stampa negli anni centrali del secolo XVI; oblio che ha avuto precise conseguenze, sul lungo termine, pure sulla ricezione "moderna" di tali opere. Artico ha dunque il merito di affrontare, in prima battuta, le lacune interpretative che ancora riguardano il sistema narrativo dell'epoca e, in par-

ticolare, il non facile tentativo, portato avanti in tale stagione, di ridare vita all'epica classica, pur senza dimenticare la lezione del *Furioso*.

Un altro elemento chiave messo in luce dallo studioso circa la storia del poema è rappresentato, infine, dalla pubblicazione, cronologicamente vicina a quella della *Marfisa*, dell'*Arte poetica* di Minturno (1564), vero *turning-point* nel dibattito teorico contemporaneo, che, chiudendo le prospettive di rilettura aristotelica del cavalleresco, accelera marcatamente la stabilizzazione del poema in direzione epica, depennando quindi definitivamente gli autori troppo aderenti al modello del *Furioso* – per quanto un *Furioso* opportunamente convertito all'eroico – dalla lista dei candidati alla formazione del canone moderno dell'eroico volgare.

A seguito di questo fondamentale inquadramento generale, Artico illustra puntualmente le peculiarità del poema, in rapporto ai canoni correnti relativi al genere epico. Rappresentativa, in tal senso, la questione cardine della verosimiglianza, alla cui intransigente osservanza sono dovuti, nel poema, la stabilizzazione di coordinate spazio-temporali storicamente fondate – la campagna di Carlo Magno contro i Longobardi, 773-774 d. C. – , l'eliminazione del fantastico e, soprattutto, lo sforzo continuo di connettere storia e favola, con la conseguente reintegrazione della materia carolingia nell'eroico, per mezzo della quale l'opera viene dotata di una sovrastruttura allegorico-politica che si pone, in senso prettamente “moderno”, in netta opposizione, ad esempio, alle proposte dell'*Ercole* di Giraldi e del *Costante* di Bolognetti. Oggetto di analisi sono poi anche i più sottili e raffinati meccanismi narrativi del testo: ad esempio, la descrizione delle pratiche di combattimento ispirata ai canoni dedotti dalla trattatistica militare del tempo, l'attribuzione di una centralità all'azione corale rispetto a quella individuale e la riflessione, specificatamente attualizzante, sul tema delle truppe mercenarie. Sono,

inoltre, lucidamente esaminati gli aspetti connessi all'ardua concertazione tra elementi pagani e cristiani e alla difficoltà – nel contesto di quello schema duale che caratterizzerà la *Liberata*, Cielo vs Inferno – di ricondurre al piano delle interferenze “infernali” il polo degli amori, essendo questi ultimi, come in Ariosto e non senza influssi petrarcheschi, pertinenti prevalentemente alla sfera interiore dell'eroe.

Il curatore procede poi ad un'analisi critica della dimensione storica entro cui si colloca la composizione del poema, dimostrando come essa sia tale da esercitare un condizionamento sulla stessa materia testuale. In particolare, la ricostruzione della storia redazionale – che trova adeguato spazio nella Nota al testo – mette ben in luce le ragioni della radicale revisione che il cantiere primigenio – orientato all'esaltazione del progetto pan-cattolico incarnato da Carlo V – subisce a fronte del mutamento dello scenario politico e religioso europeo. A tale mutamento corrisponde, infatti, il necessario assorbimento, nelle maglie del narrato, delle nuove emergenze storiche – consonanti, del resto, con le stesse angosce che, nel ricordo del sacco di Roma, serpeggiano nei coevi *Ecarommiti* di Giraldo – e, quindi, di una marcata dimensione encomiastica filo-asburgica.

Sul piano del commento scientifico del testo, oltre a segnalare le varianti redazionali, in gran parte dovute alla conversione dalla quartina all'ottava, Artico ricostruisce con estrema acribia l'intera filiera intertestuale che nutre la *Marfisa*. A tal proposito, risulta restituito in modo esaustivo il dialogo sapiente che il poeta intrattiene sia con i “classici” – epici e non, mutuati anche attraverso i rispettivi volgarizzamenti – sia con i “moderni”, tra cui non solo Ariosto e Petrarca, ma anche i meno frequentati, almeno in ambito epico-cavalleresco, come Dante e Sannazaro. In tale ricostruzione viene messo debitamente in luce anche lo stretto rapporto che il poema intrattiene con l'epica coeva, facendo emergere con chiarezza

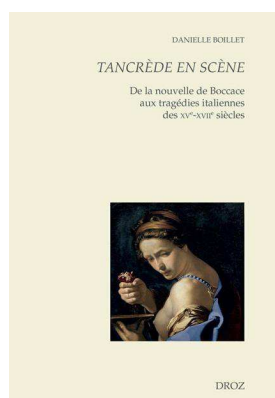
RECENSIONI

l'importanza dell'*Ercole* giraldiano – a cui il poeta guarda sia come serbatoio per evidenti prelievi singolari, sia come termine di mediazione della tradizione – e del *Rinaldo* tassiano, di cui vengono offerte interessanti letture parallele.

Valeria Di Iasio

Recensione presentata a giugno 2022. Pubblicata *on line* a dicembre 2022
© 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 VIII, 2022
DOI: 10.13129/ 2421-4191 / 2022.8.227-230.

RECENSIONE



DANIELLE BOILLET, *Tancredi en scène. De la nouvelle de Boccace aux tragédies italiennes des XV^e-XVII^e siècles*, Genève, Libraire Droz, 2022, 565 pp.

Questa monografia consegna, attraverso la serrata analisi di sei tragedie rimaste in vario modo ai margini degli studi sulla letteratura del Rinascimento, un quadro articolato della fortuna della novella IV 1 del *Decameron*.

Varie zone d'ombra sono state illuminate dall'autrice, nel corso di una puntuale ricognizione delle ragioni e delle modalità della resa drammaturgica del racconto di Tancredi e Ghismonda, a cui sostanzialmente si lega la fortuna tragica del *Decameron*¹. L'indagine investe l'arco cronologico di più di un secolo, dalla *Panfila* di Antonio Cammelli detto il Pistoia (pubblicata postuma nel 1508) al *Guiscardo* di Silvestro Bianchi (1627). Tra questi due poli si includono la *Gismonda* di Girolamo Razzi (1569), il *Tancredi* di Federico Asinari (1588, postumo) e altri due *Tancredi*, l'uno di Pomponio Torelli (1597), l'altro di Ridolfo Campeggi (1614).

¹ BOILLET, *Tancredi en scène*, p. 41: «La fortune tragique du *Décameron* pour la Renaissance et l'Âge baroque est avant tout celle de la nouvelle IV,1».

La calibrata struttura del libro agevola più livelli di lettura, dalla minuziosa analisi critica alle efficaci sintesi poste a conclusione di ciascuno dei quattro capitoli², dall'«Avertissement» di carattere metodologico e dall'«Introduction» storico-culturale³ fino all'utilissima «Conclusion générale».

L'obiettivo principale, egregiamente raggiunto dalla studiosa, è stato non soltanto quello di valorizzare testi drammaturgici poco noti o scarsamente studiati, ma di individuare, in un'ampia prospettiva critica, le fitte connessioni tra le modalità del recupero dell'ipotesto boccacciano e l'evoluzione delle teorie sul tragico e delle ideologie che accompagnano le concomitanti trasformazioni politico-sociali nel lungo periodo compreso tra fine Quattrocento e il primo trentennio del Seicento. Le date delle tragedie esaminate suggeriscono di per sé la problematicità dell'approccio, trattandosi di opere appartenenti a diversi contesti storici, nonché geografici; testi tragici che, pur misurandosi con una medesima novella del *Decameron* e con uno stesso soggetto, veicolano le istanze peculiari dei loro rispettivi *milieux*, filtrando gli esiti dei coevi dibattiti politici, sociali, etici, filosofici, oltre che prettamente letterari.

² I. «De Ghismonda à Panfila: Cammelli et la première réécriture dramaturgique de la nouvelle»; II. «Entre reprise affichée et possibles suggestions: Razzi, Asinari et quelques autres: 1560-1580»; III. «Le *Tancredi* de Pomponio Torelli»; IV. «Boccace à Bologne du *Tancredi* au *Guiscardo*».

³ L'articolata parte introduttiva è suddivisa a sua volta in tre sezioni: 1. «Roi, dame, valet, à cœur»: sugli aspetti dell'ambientazione della novella boccacciana e il suo retroterra "medievale", sugli agganci a figure e storie dell'antichità classica (Sofonisba, Didone, Piramo e Tisbe, Canace) e sui motivi simbolici (come quello del cuore mangiato, già in Dante, *Vita nuova*, I). 2. «Fortune de Ghismonda, infortunes du *Decameron*: la réception littéraire de la nouvelle entre XIV^e et XVI^e siècle»: sulla storia del recupero della trama e delle tematiche della novella nel contesto di altri generi letterari a partire dal XV secolo, con opportuni cenni alla sua fortuna figurativa (BOILLET, *Tancredi en scène*, p. 28); 3. «De la nouvelle à la tragédie»: in cui si fondano le premesse dell'argomento principale del volume.

Orientandosi con abilità e acume in percorsi solo apparentemente lineari, l'autrice, nell'evidenziare i nodi cruciali della storia di un soggetto e delle sue variegate declinazioni, presenta un complesso tracciato degli sviluppi di un genere tragico che muove timidamente i suoi primi passi nell'età umanistica per trovare più mature sperimentazioni e applicazioni nel corso del Cinquecento. Puntellano questa storia, dunque, eventi storici e culturali, in un inevitabile intreccio: la "riscoperta" della *Poetica* aristotelica e i conseguenti dibattiti sempre vivi per tutto il Cinquecento e oltre; i mutamenti della temperie storico-politica e religiosa; l'Inquisizione e la messa all'Indice dei libri proibiti del *Decameron* (1559, 1564), con le conseguenti "espurgazioni", che non risparmiano neppure la novella IV 1, nonostante il particolare riconoscimento della sua esemplarità stilistica (basti pensare agli elogi di Bembo, *Prose della volgar lingua*, II xv e *passim*) e delle sue potenzialità drammaturgiche, evidenziate proprio nella seconda metà del Cinquecento da Giason Denores⁴. L'attenzione di quest'ultimo ai meccanismi tragici impliciti nella novella boccacciana (la «maraviglia» che deriva dalla peripezia, dall'agnizione, dalle ripercussioni morali)⁵ è peraltro il segnale di una fortuna del tema che trascende gli aspetti retorici e linguistici e pure quel gusto, spesso enfatizzato dalla critica, per i particolari truculenti.

Fruttuosa pertanto appare la verifica delle modalità con cui il mutamento delle prospettive ideologiche dell'età della Controriforma incide sulle riscritture tragiche della novella IV 1, esaltandone gli aspetti edificanti. In particolare, il forte rilievo assunto dal tema della "ragion di stato" nelle tragedie nel pieno

⁴ GIASON DENORES, *Discorso intorno a que' principii, cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia, et il poema eroico ricevono dalla filosofia morale e civile e da' governatori delle republiche [...]*, in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, a cura di B. WEINBERG, Bari, Laterza, 1979, vol. III, pp. 373-419 (in part. p. 404, citato da BOILLET, *Tancredi en scène*, p. 45, note 80 e 81).

⁵ *Ibidem*.

Cinquecento si qualifica anche come risposta alle teorie politiche esposte nel *Principe* di Machiavelli, assecondando l'esigenza di intensificare la riflessione etica sulla sfera di potere dei regnanti. Su questo versante l'esame condotto da Danielle Boillet si incrocia idealmente con quello di Fabio Bertini, il quale alla «saga di Tancredi» ha dedicato pagine significative⁶, interpretando in chiave giuridica le tragedie omonime (*Tancredi*) di Federico Asinari e Pomponio Torelli. In esse, come suggerisce il titolo stesso che dirige l'attenzione su Tancredi piuttosto che sulla figlia Ghismonda, si osservano le ripercussioni in ambito pubblico delle azioni private e familiari del principe e il divario tra diritto naturale e diritto positivo, con impliciti agganci al dibattito giuridico coevo. Tuttavia lo scavo di Danielle Boillet supera anche questi pur fondamentali assunti, con una puntuale attenzione all'insieme di elementi utili a caratterizzare, sul duplice versante ideologico e poetico, le operazioni drammaturgiche, anche quelle apparentemente meno originali. È il caso, quest'ultimo, della *Gismonda* del Razzi (tradizionalmente liquidata dalla critica quale mera trasposizione di genere della trama della novella boccacciana⁷), il cui tessuto presuppone, oltre che la piena assimilazione delle riscritture fiorentine quattrocentesche della *fabula* (Benivieni, Accolti), la lucida considerazione delle forme della tragedia cinquecentesca, con l'obiettivo di adattare i caratteri dell'azione ai canoni tragici e alle istanze morali e religiose controriformistiche. Tra gli indizi ravvisati dalla studiosa, nella *Gismonda*, di una riconsiderazione della prassi drammaturgica cinquecentesca, vi è, tra l'altro, la particolare soluzione adottata per la rappresentazione delle morti dei protagonisti: l'intento di mediazione tra

⁶ F. BERTINI, «*Hor con la legge in man giudicheranno*». *Moventi giuridici nella drammaturgia tragica del Cinquecento italiano*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2010, pp. 70-105.

⁷ Ivi, p. 73

scelte anticonvenzionali (ad esempio quella di azioni efferate consumate sul palcoscenico, come nell'*Orbecche*) e il divieto canonico delle carneficine in scena («ne pueros coram populo Medea trucidet», Orazio, *Ars poet.* 185) induce Razzi ad affidare il racconto dei fatti cruenti a un personaggio secondario, che tuttavia riferisce non eventi già accaduti, ma azioni che egli sta osservando da una finestra. Lo scopo dell'autore era quello di conciliare le emozioni derivanti da fatti in corso di svolgimento con il decoro conseguito mediante la sottrazione agli occhi dello spettatore della violenza e del sangue.

Questo è uno dei tanti esempi possibili della solida metodologia di analisi testuale applicata dalla studiosa a tutte le tragedie esaminate, laddove anche minimi dettagli strutturali e tematici consentono di riconoscere in filigrana aspetti cruciali del dibattito cinquecentesco, inerenti sia alle linee operative e teoriche della drammaturgia, sia alle dinamiche di governo. Per il *Tancredi* dell'Asinari, che dà spazio al motivo dell'esercizio del potere monarchico, si combinano varie fonti antiche (greche e latine) e moderne, comprese le tragedie giraldiane, alle quali riconducono precisi richiami tematici. Segnale di un recupero del *Thieste* senecano, mediato dall'*Orbecche*, è ad esempio il paragone con il leone e la tigre per denotare la crudeltà del tiranno. Inoltre entra in gioco nel *Tancredi* il motivo dell'invidia dei cortigiani e del re potenzialmente buono che si fa fuorviare dal cattivo consigliere, aspetto preponderante nell'*Altile*. Ciò apre la questione delle modalità di fruizione delle tragedie giraldiane, inedite, eccetto l'*Orbecche*, fino al 1583. Asinari infatti compose la sua tragedia prima del 1570, anno della sua morte. È pur vero che il legame di amicizia con Giraldo in Piemonte, attestato da lettere e omaggi poetici, avalla l'idea che Asinari non solo conoscesse le novelle giraldiane (pubblicate negli *Ecatommiti*, Montereale 1565), da cui derivano alcune delle trame delle tragedie del ferrarese, *Altile* compresa, ma potesse aver avuto modo di leggere le tragedie stesse in

forma manoscritta⁸. Solo dopo il 1583, anno dell'edizione postuma (Venezia, Cagnacini), le altre tragedie giraldiane assumono una rilevanza accanto all'*Orbecche*, come testimonia il prologo della *Delfa* di Cesare della Porta (Cremona, Draconi, 1587), in cui, tra i vari titoli di tragedie cinquecentesche, l'*Orbecche* compare insieme «a l'altre | rege sorelle del gran Cinzio figlie»⁹.

In una storia della drammaturgia cinquecentesca, dunque, anche la data dell'edizione postuma delle tragedie giraldiane concorre a segnare l'inizio di una nuova fase, favorendo l'imporsi di nuovi modelli tragici che scardinano alcuni elementi topici, tra cui il finale funesto¹⁰. E tuttavia, quanto al *plot* di Guiscardo e Gismonda, l'*Orbecche* rappresenta l'antecedente più immediato con cui i drammaturghi continuano a misurarsi, sovrapponendo idealmente la fisionomia tragica di Tancredi e Sulfone, di Guiscardo e Oronte e di Ghismonda e Orbecche.

Si dimostra ancora una volta la fortuna esercitata dalla novella boccacciana anche sulle trame delle tragedie i cui protagonisti non abbiano i nomi di Tancredi, Guiscardo o Ghismonda; ne costituiscono esempio, del resto, proprio i casi della *Panfila* di Cammelli e dell'*Orbecche* di Giraldo, nonché di altre tragedie di altro soggetto e diverso titolo.

⁸ Cfr. BOILLET, *Tancredi en scène*, p. 229, dove si osserva che «le rapprochement entre les deux tragédies est d'autant plus intéressant qu'*Altile* est alors une tragédie qui ne circule que manuscrite».

⁹ Ivi, p. 246.

¹⁰ Ivi, p. 281: «ces pièces [testi prodotti dopo il 1583, come la *Costanza* di Niccolò Massucci] permettent-elles de souligner, dans le monde culturel de la décennie 1580, le stimulus remarquable qu'a constitué, pour les dramaturges de plus o moins modeste talent, mais toujours plus nombreux à se colleter avec le code tragique, l'édition complète du théâtre de Giraldo, voie essentielle de l'incorporation théâtrale des nouvelles tragique du *Décameron*».

La minuziosa analisi del *Tancredi* di Torelli, oggetto del terzo capitolo del libro, fa emergere gli aspetti peculiari di una tragedia che affronta in una chiave moderna le problematiche del potere, esaminando i vincoli tra un principe e i suoi ministri, il peso delle azioni dei consiglieri, il ruolo dell'esercizio giudiziario in un buon governo. Appare lontano il mondo cortese descritto da Boccaccio, per il subentrare dei nuovi valori etico-religiosi del tardo Cinquecento, mentre Tancredi, Ghismonda, Guiscardo diventano figure più caratterizzate sotto il profilo della loro interiorità, nel contesto di intricate dinamiche cortigiane. Il pentimento *in extremis* di Ghismonda (riguardo al suicidio) e l'agnizione di Guiscardo come principe ereditario piuttosto che uomo di basso stato (è quanto accade anche al personaggio Norrino nell'*Altile*) incidono profondamente sull'epilogo della vicenda e sul senso generale dell'azione tragica¹¹.

Alle soglie del Seicento gli elementi introspettivi e gli spazi di riflessione politica si rafforzano ulteriormente: nel *Tancredi* di Campeggi il protagonista è dilaniato dal senso di colpa per il proprio attaccamento al potere e riconosce tardi che le proprie azioni crudeli, indotte dall'ira, hanno comportato la sua perdita dell'onore, della famiglia e del principato. L'andamento dei dialoghi mira a confermare come il principe, lasciandosi dominare dalle proprie passioni (*in primis* dalla collera), sia pienamente responsabile di tutti i funesti accadimenti, essendo stato peraltro assolutamente sordo ai preventivi ammonimenti dei consiglieri. Rispetto alla novella di Boccaccio e agli altri precedenti tragici, i tratti della figura di Ghismonda si fanno ancora più tenui e si riduce lo spazio riservato alla dialettica sui matrimoni combinati. E così pure il *Guiscardo* di Silvestro Branchi, nell'ambiente barocco bolognese, lascia trapelare un esile ricordo della trama boccacciana, mentre asseconda le nuove istanze poetiche.

¹¹ BOILLET, *Tancredi en scène*, p. 293.

È proprio il fitto confronto tra le varie tragedie, esaminate anche nei loro rapporti intertestuali, a consentire a Danielle Boillet di recuperare i fili del dibattito poetico e ideologico sotteso alle diverse modalità di approccio ai modelli e alle correnti teorie drammaturgiche.

Il richiamo conclusivo alla tredicesima delle *Epistole eroiche* di Antonio Bruni (1634), *Gismonda a Tancredi, Principe di Salerno*¹², vale a sottolineare il persistente interesse per un soggetto che nelle varie forme della sua rielaborazione ha progressivamente perduto, per assorbimento o soppressione, buona parte del messaggio originario della novella. La questione etico-sociale emergente dal nucleo del racconto decameroniano, infatti, viene sviluppata o sfumata mediante l'apertura ad altre tematiche politico-religiose, *in primis* quella legata alla conservazione di uno Stato, che si esplicano nei vari testi teatrali mediante il maggiore spessore dei caratteri dei protagonisti, l'introduzione di peripezie, l'incremento dei partecipanti all'azione (grazie a una più consistente presenza di personaggi secondari).

La studiosa non trascura, inoltre, di ricondurre l'interesse per la *fabula* boccacciana al clima più generale della ricezione delle opere latine di Boccaccio (ad esempio le *Genealogiae deorum gentilium*, assai care ai mitografi, e il *De mulieribus claris*, tradotto in volgare nel Cinquecento da Giuseppe Betussi) e di sottolineare come la "bontà" del soggetto della novella IV 1 possa essere individuato (alla stregua di altre ideali biografie proposte da Boccaccio) nella sua permeabilità alle trasformazioni, all'accoglimento di varianti e suggestioni provenienti dai profili di protagonisti di diverse opere tragiche.

Una tessera importante del volume (oggetto di tutto il primo capitolo) è peraltro rappresentata dall'accurata analisi della *Panfila* di Cammelli, composta nel 1499 e dedicata a Ercole I

¹² «Lettre qui cristallise dans le sous-genre des *Héroïdes* les ultimes métamorphoses baroques de Ghismonda» (BOILLET, *Tancredi en scène*, p. 524).

d'Este, ma scarsamente apprezzata da un pubblico cortigiano che prediligeva generi spettacolari più leggeri, legati alle celebrazioni e festività delle corti¹³. Punto di partenza in una storia delle riscritture tragiche del *Decameron*, la *Panfila* segna tuttavia anche una tappa fondamentale nella storia della rinascita del teatro tragico alle soglie del Cinquecento. Alcuni suoi caratteri, come il recupero di moduli tragici senecani e l'introduzione del Prologo (che si finge, tra l'altro, recitato da Seneca stesso) rendono irrinunciabile, in quest'ottica, uno studio specifico mirato a valutare la possibilità di un rapporto tra il testo di Cammelli e l'*Orbecche*, nonostante la distanza cronologica tra le due opere e la differente idea di tragedia di cui esse sono portatrici non abbiano favorito fino ad oggi tale genere di indagine¹⁴. Eppure un confronto ravvicinato tra la *Panfila* e l'*Orbecche* potrebbe aprire prospettive innovative, con ricadute non solo sul versante della ricerca giraladiana.

Del resto questo libro di Danielle Boillet, oltre a suggerire sicure metodologie, offre agli studiosi innumerevoli spunti per l'apertura di nuovi cantieri di ricerca, volti ad approfondire i forti legami intertestuali relativi all'intera produzione tragica cinquecentesca e a riconoscere lo spessore ideologico e poetico delle singole iniziative drammaturgiche.

¹³ S. FERRONI, *Il teatro*, in *Storia della letteratura italiana* diretta da E. MALATO, III. *Il Quattrocento*, Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. 955-92: 977. La tragedia si legge in *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, a cura di A. TISSONI BENVENUTI e M. P. MUSSINI SACCHI, Torino, Utet, 1983, pp. 399-468.

¹⁴ La *Panfila* è relegata dalla critica tra quei testi cortigiani di fine Quattrocento, di soggetto luttuoso, in cui l'idea di tragedia appare «vaga e fraintesa» (cfr. M. PIERI, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 136).

RECENSIONI

Recensione presentata a novembre 2022. Pubblicata *on line* a dicembre 2022
© 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 VIII, 2022
DOI: 10.13129/ 2421-4191 / 2022.8.231-240