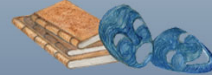




# *Studi giraldiani*

*Letteratura e teatro*



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

IX

2023

Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne  
(DICAM) Messina



ISSN 2421-4191

DIREZIONE: Irene Romera Pintor, Susanna Villari  
Vicedirettrice: Alessandra Tramontana  
COMITATO SCIENTIFICO: Riccardo Bruscaagli (Firenze), José Luis Canet (Valencia), Renzo Cremante (Pavia), Gabriele Fattorini (Firenze), Giulio Ferroni (Roma), Giorgio Forni (Messina), Rosanna Gorris Camos (Verona), Margareth Hagen (Bergen), Bernhard Huss (Berlin), Stefano Jossa (Palermo), 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).  
Responsabilità scientifica per la sezione storico-artistica: Roberto Cobiانchi (Messina), Gabriele Fattorini (Firenze), Giovanni Giura (Messina).  
Responsabilità scientifica per i censimenti: Giorgio Forni (*Tragedie*); Alessandra Tramontana (*Poetica aristotelica*).

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 e realizzazione della pagina web: Sistema Bibliotecario di Ateneo (SBA), Università degli Studi di Messina, Piazza Antonello n. 1, Palazzo Mariani, Messina (Cettina Cosenza, Nunzio Femminò, Dario Orselli), cab@unime.it.  
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:  
Copparo, Torrione superstite della “delizia” estense, in prossimità del Palazzo Comunale (fotografia cortesemente fornita dal Comune di Copparo).

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

DAVIDE COLOMBO, « <i>A casa del Ziraldo</i> ». <i>Sulla messa in scena dell'«Arrenopia»</i>	5
SUSANNA VILLARI, <i>Appunti sulla miscellanea poetica latina di Giraldo (Ferrara, Rosso, 1537)</i>	41
UT PICTURA POESIS Responsabilità scientifica: Roberto Cobianchi, Gabriele Fattorini, Giovanni Giura	
GABRIELE FATTORINI, <i>Giovan Battista Giraldo Cinthio e il ciclo dinastico estense della “delizia” di Copparo</i>	83
POETICA ARISTOTELICA: EDIZIONI E COMMENTI DEL XVI SECOLO Responsabilità scientifica: Alessandra Tramontana	
MARIA ELLERO, <i>Lezioni intorno alla poesia di Agnolo Segni</i>	153
ANNUNCI / RECENSIONI	
<i>La novella italiana dal «Decameron» al Rinascimento</i> , a cura di ELISA CURTI e FLAVIA PALMA, «Schede Umanistiche», XXXVI/1 (2022) (Giulia Depoli)	179
CORRADO CONFALONIERI, « <i>Queste spaziose loggie</i> ». <i>Architettura e poetica nella tragedia italiana del Cinquecento</i> , Napoli, Paolo Loffredo Editore, 2022 (Alessandra Tramontana)	187



DAVIDE COLOMBO

«A CASA DEL ZIRALDO».  
SULLA MESSA IN SCENA DELL'ARRENOPIA\*

Knowledge may have its purposes,  
but guessing is always  
more fun than knowing.  
(W.H. AUDEN, *Archaeology*)

La partenza da Ferrara nel 1563 è il capitolo della biografia di Giraldi Cinthio più soggetto alla degradazione entropica del sapere di seconda mano. Le prime biografie giraldiane attribuiscono la scelta di lasciare la città natale al carico di lavoro eccessivo presso lo Studio, alle peggiorate condizioni di salute, alla volontà di sottrarsi a un ambiente competitivo. Motivazioni generiche determinano una spiegazione sfocata, se non reticente, su cui già gli eruditi settecenteschi nutrivano più di una perplessità<sup>1</sup>. A ben vedere la morte del duca Erco-

\* L'autore desidera ringraziare Giuseppe Lipani, Adriano Lottici e Corinna Mezzetti per aiuti e suggerimenti.

<sup>1</sup> S. VILLARI, *Le più antiche biografie giraldiane*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», I (2015), pp. 17-60: 22-24. Le perplessità sono espresse tra gli altri da G. BAROTTI, *Difesa degli scrittori ferraresi*, in *Esami di varj autori sopra il libro intitolato «L'eloquenza italiana» di monsignor Giusto Fontanini arcivescovo d'Ancira*, Roveredo, Simone Occhi, 1739, pp. 1-161: 122 (ogni saggio presenta paginazione propria). Un solo esempio di degradazione entropica: l'inciso di J. A. THOU (*Historiarum sui temporis libri VI. Reliquia Karoli IX quae in secunda parte desiderabantur*, Parisiis, Drouart, 1607, p. 140C), secon-

DAVIDE COLOMBO, «A casa del Ziraldo». *Sulla messa in scena dell'Arrenopia*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», IX (2023), pp. 5-39.

le, con la conseguente ascesa al seggio ducale del figlio Alfonso, avevano causato un mutamento irreversibile dei rapporti di forza tra i cortigiani estensi. Giovan Battista Pigna, il discepolo un tempo prediletto da Giraldi, l'aveva rimpiazzato come segretario ducale, quasi a conferma della «regola, in tutte le corti», ossia che i nuovi signori, «nelle mutazioni degli stati [...], alzano gli uomini loro e abbassano o levano dagli uffici quelli che vi erano»<sup>2</sup>. Stando così le cose, il 4 dicembre 1562 Giraldi scrisse al duca Emanuele Filiberto di Savoia per accettare il ruolo di professore di retorica presso lo studio di Mondovì appena fondato dal duca<sup>3</sup>. Lo scambio di funzionari tra Savoia ed Este non era infrequente: consigliere ed ambasciatore a Ferrara fra il 1545 e il 1558 fu il conte di Collegno Antonio Maria di Savoia, appartenente a un ramo collaterale della casata. Il maggiordomo maggiore del duca contribuì alla

do cui Giraldi sarebbe stato «vir comi et amoeno ingenio», basta a N. C. PAPADOPOLI (*Historia Gymnasii Patavini*, II, Venetiis, apud Sebastianum Coleti, 1726, p. 225) per affermare che il Cinzio, «homo dicax et facetus», offese il duca «verbo versuque» e fu perciò costretto a lasciare Ferrara. Per la bibliografia su Giraldi si fa riferimento al volume di I. ROMERA PINTOR, *Bibliografia giraldiana vintg ans après*, Madrid, Fundación Updea, 2018, con successivi aggiornamenti nel sito della rivista «Studi giraldiani. Letteratura e teatro» ([www.studigiraldiani.it](http://www.studigiraldiani.it)).

<sup>2</sup> Quanto scrive lo stesso GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO – *Gli Ecatommiti*, a cura di S. VILLARI, 3 tomi, Roma, Salerno Editrice, 2012, II, p. 812 – trova indiretta conferma nel giudizio sull'*homo novus* Pigna attestato da G. PARDI, *Lo studio di Ferrara nei secoli XV e XVI con documenti inediti*, Ferrara, Zuffi, 1903, p. 183: «nato nel 1529 di modesta famiglia, [Pigna] ottenne ben presto il favore del principe Alfonso d'Este, che, succeduto al padre Ercole II, lo sostituì a Cinzio Giraldi nella carica di segretario ducale, gli fece accrescere lo stipendio da 400 a 1200 lire, lo nominò riformatore dello Studio, storiografo e poeta di Corte. Se ne servì inoltre in vari negozi politici».

<sup>3</sup> GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996, lett. 102 a Emanuele Filiberto di Savoia, pp. 374-75 e note.

riorganizzazione dell'università sabauda e giocò una parte decisiva nella chiamata di Giraldi, ufficializzata da Emanuele Filiberto il 13 di novembre del 1562<sup>4</sup>.

Proprio per giustificare il ritardo del suo arrivo nella nuova sede di Mondovì, il 10 febbraio del 1563 Giraldi informò il conte di Collegno di aver ricevuto l'incarico di celebrare l'arrivo a Ferrara di Emanuele Filiberto con la messa in scena di uno spettacolo teatrale: «nel venir del sereniss. S.re duca di Savoia S.re mio osserv.mo per honorare anco in questa parte s. alt., si era messa in punto una Tragedia mia di fin lieto, pensando che ella dovesse venire a Ferrara»<sup>5</sup>. Non era così scontato che una visita di Stato nella capitale estense venisse solennizzata da un'opera teatrale, né che questa fosse affidata a Giraldi. Non soltanto l'ex segretario non godeva più della fiducia incondizionata del duca committente; in più molte prerogative drammaturgiche – dimensione performativa, apparato spettacolare, ricaduta sociale, propaganda signorile, autolegittimazione di classe – erano state mutate dalle cosiddette cavallerie ferraresi, i tornei a tema iniziati nel 1561 con *Il castello di Gorgoferusa*, di cui interprete riconosciuto «secondo il

<sup>4</sup> P. MERLIN, *Savoia ed Este: due dinastie nel secolo di ferro*, in *La corte estense nel primo Seicento. Diplomazia e mecenatismo artistico*, a cura di E. FUMAGALLI e G. SIGNOROTTO, Roma, Viella, 2012, pp. 135-48: 136-37, nota 4. Sul conte di Collegno e sui suoi rapporti con Giraldi, cfr. R. GORRIS CAMOS, *Giovan Battista Giraldi Cinthio, entre Ferrare et Turin «vero rifugio e securissimo porto»*, in *Giovan Battista Giraldi Cinthio: hombre de Corte, preceptista y creador*. (Valencia, 8-10 novembre 2012), a cura di I. ROMERA PINTOR, «Critica letteraria», XLI (2013), pp. 239-89: 240-49.

<sup>5</sup> Torino, Archivio di Stato, *Principi diversi - Principi Savoia-Collegno*, marzo 87, lettera del 10 febbraio 1563; trascritta da R. GORRIS CAMOS, «*Ho la barca alla riva: l'«Arrenopia» o l'«entre-deux»*. Con una lettera inedita del Giraldi Cinthio, in *Ai confini della letteratura*. Atti della giornata in onore di MARIO POZZI (Morgex, 4 maggio 2012), a cura di J.-L. FOURNEL, R. GORRIS CAMOS ed E. MATTIODA, Torino, Aragno, 2014, pp. 45-67: 65.

solito suo» era proprio Pigna<sup>6</sup>. Appunto perché il suo protetto vantava una diversa specializzazione, il duca Alfonso II aveva l'ultima possibilità di giovare dei servigi di un cortigiano che, dall'*Orbecche* in poi, aveva dato buona prova di sé proprio nelle vesti di “corago”-autore. Soltanto tre anni prima, il 26 febbraio 1560, un'opera dell'allora segretario ducale Giraldi aveva allietato l'ingresso a Ferrara della nuova duchessa, Lucrezia de' Medici. Il cronista dei festeggiamenti registra il successo dell'iniziativa, ma sull'opera si limita a dire che si trattò di una tragedia, anch'essa presumibilmente a lieto fine, se è vero che fu recitata «con spasso de gli ascoltanti»<sup>7</sup>.

Alla lettera del 10 febbraio 1563 al conte di Collegno Giraldi allega su carta separata l'argomento in pulito della tragedia a lieto fine in onore del duca sabauda:

<sup>6</sup> *Cavalerie della città di Ferrara. Che contengono Il Castello di Gorgoferusa. Il monte di Feronia. Et il Tempio d'amore*, Venezia, Guerra, 1567, p. 205: «il duca havea comandato al sig. Pigna suo secretario, che facesse una breve dichiarazione del tutto»; *Il Mago rilucente, torneo fatto nella città di Ferrara per le nozze del Principe & della Principessa di Urbino*, a IX di Febraro MDLXX, p. 33: «alla descrizione della quale [...] s'è aggiunto il seguente discorso, formato secondo il solito suo in altre simili occasioni dal secretario Pigna». L'autore di queste relazioni potrebbe essere lo stesso Pigna: cfr. I. MAMCZARZ, *Une fête équestre à Ferrare: «Il Tempio dell'Amore» (1565)*, in *Les Fêtes de la Renaissance*, tome III. Études réunies et présentées par J. Jacquot et E. Konigson, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1975, pp. 349-72. Il rapporto fra l'*Arrenopia* e le cavallerie ferraresi è studiato da F. BERTINI, «*Havere a la giustizia sodisfatto*»: tragedie giudiziarie di Giovan Battista Giraldi Cinzio nel ventennio conciliare, Firenze, Società editrice fiorentina, 2008, pp. 173-79 (con ulteriore bibliografia).

<sup>7</sup> Così risulta dalla *Lettera narrativa delle solenni feste, et pompe celebrate in Ferrara nella uenuta dell'eccellentissima signora, la signora Lucretia de' Medici, moglie dell'illustriss. & excell. sig. il signor duca Alfonso II di Ferrara*, senza note tipografiche, ma con data 1° marzo 1560, c. B2r. La *Lettera* fu valorizzata per la prima volta da P. R. HORNE, *The Tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi*, Oxford, Oxford University Press, 1962, pp. 20-21.

Arrenopia, figliuola di Orgito, re di Scozia, piglia, non se ne contentando molto il Padre, Astatio, re d'Hibernia per marito. Egli s'innamora della figliuola di Melissa, donna dell'Isola di Mona, et per averla per moglie, commette che Arrenopia sia uccisa, et, ferita gravemente, è liberata da morte da Hipolipso, s.re di Reba, la quale, per ritrovarsi senza le chiome, che per una infermità, poco prima le erano state tagliate, è da lui creduta un'huomo. Et perciò, havendola fatta curare della ferita in casa sua, risanata ch'ella è, piglia gelosia di Semne sua moglie. Et perciò vuol venire à battaglia con Arrenopia, la quale per starsi sconosciuta, et non si palesar donna, Agnoristo si faceva chiamare. Orgito, Padre di Arrenopia, credendo la figliuola malamente morta, move guerra ad Astazio. Arrenopia si fa conoscere viva al padre, et al marito, et lieva Hipolipso di sospetto, Et ella, ritornata in grazia col padre, se ne vive col marito vita felice<sup>8</sup>.

Rosanna Gorris Camos ha il merito di aver scoperto e pubblicato non soltanto la lettera del 10 febbraio, ma anche l'argomento allegato, l'unico lacerto autografo sopravvissuto lungo la storia della tradizione dell'*Arrenopia*. Con *Gli Eudemoni* siamo così fortunati da possedere l'autografo non solamente dell'argomento, ma dell'intera commedia. A differenza degli *Eudemoni*, però, l'*Arrenopia* nasce in funzione del palco: come spesso accade in età moderna la finalità performativa comporta, oltre a un certo grado d'instabilità testuale, la scomparsa dell'autografo e la *princeps* non vigilata dall'autore. Il *corpus* scenico di Giraldo Cinthio, ad eccezione dell'*Egle* e degli stessi *Eudemoni*, uscì a Venezia nel 1583 in una edizione postuma curata dal figlio Celso. Vi collaborarono l'editore Giulio Cesare Cagnacini e i tipografi Niccolò Moretti e Paulo Zanfretti<sup>9</sup>. Rispetto a quello della *princeps* l'argomento auto-

<sup>8</sup> GIRALDI, Lettera del 10 febbraio 1563, trascritta da GORRIS CAMOS, «*Ho la barca alla riva*», p. 66. A p. 67 una fotografia riproduce la lettera e parte dell'Argomento.

<sup>9</sup> Sulla stampa Cagnacini si rimanda a due contributi apparsi in «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», VIII (2022): S. VILLARI, *Una nota filologica*

grafo appena trascritto presenta soltanto lievi varianti formali<sup>10</sup>. Più significative le difformità rispetto alla rubrica della novella. È noto che Giraldi proponeva di solito o soggetti teatrali tratti dal mito e dalla storia, le tragedie *Didone* e *Cleopatra*, o *fabulae fictae* adattate dagli *Ecatommiti*, la sua raccolta novellistica allora in fase d'allestimento. L'*Arrenopia* è la filiazione tragica di una novella, la prima della terza deca. Mentre la rubrica della novella è più concisa alla maniera decameroniana, l'argomento della tragedia, più ricco di dettagli, orienta l'attenzione su *Arrenopia*, e in particolare mette subito in rilievo, con l'inserzione dell'inciso «non se ne contentando molto il Padre», che la donna si è sposata contro il suo volere. In accordo alla teoresi drammaturgica giraldiana, la protagonista è quindi un personaggio mezzano, né del tutto buono, né del tutto scellerato, che ha commesso qualche colpa involontaria per ignoranza, non per malizia<sup>11</sup>. Se non fosse per i nomi di alcuni personaggi, l'argomento potrebbe comunque riferirsi alla novella, dato che non fa cenno alle discussioni bellico-duellari degli ultimi tre atti, che sembrano più appropriate alla prevista messa in scena di fronte a un duca-condottiero come Emanuele Filiberto. L'argomento della tragedia potrebbe riflettere una fase iniziale del lavoro di adattamento della novella.

sulla stampa Cagnacini del 1583. Per l'edizione del corpus tragico giraldiano, pp. 63-109; V. SESTINI, *Per un censimento dell'edizione Cagnacini delle «Tragedie» giraldiane (Venezia 1583): gli esemplari conservati in Italia*, pp. 111-37. Cfr. inoltre J. L. CANET, *Análisis tipobibliográfico de Le tragedie di m. Gio Battista Giraldi Cinthio. In Venetia, appresso Giulio Cagnacini, 1583*, «Lemir», XXV (2021), pp. 305-58.

<sup>10</sup> Da notare ad es. *infirmità* nell'argomento della Cagnacini contro *infermità* nell'argomento d'autore, in accordo alle indicazioni del primo degli *Errata* degli *Ecatommiti*: «*Infermità, infermo, infermare* si dee legger sempre» (E. C. I 146).

<sup>11</sup> Sul tema cfr. ancora S. VILLARI, *Giraldi e la teoria del personaggio "mezzano" tra teatro e novellistica*, in *Giraldi Cinthio: hombre de Corte*, pp. 402-25.

Su questo lavoro siamo informati per altra via. Secondo Giraldi il 10 febbraio l'*Arrenopia* era già pronta («messa in punto») per la scena. La trasposizione era forse cominciata un mese prima, il 12 gennaio, su consiglio dell'ambasciatore medico a Ferrara Sallustio Piccolomini, in risposta all'invio da parte di Giraldi di una versione non pervenutaci degli *Ecatommiti* in sole 70 novelle. Scrive infatti Piccolomini:

fra le altre che mi son riuscite molto belle, la novella di Astazio e di Arrenopia, la quale è la prima della terza deca, mi ha veramente toccato il core e mi ha porsa tanto degna di essere trattata in una tragedia di felice fine, che vi voglio pregare di porvi la mano; che, se voi vi usarete diligenza, io me ne indovino di avere cosa che non sia per piacermi punto meno che mi piaccia la vostra *Orbecche*, tanto lodata e tante volte rappresentata. E se mi fate questo favore, vi prometto mandarla in Toscana, ove so che sarà accolta e rappresentata con quella riputazion che merita la virtù vostra<sup>12</sup>.

Prima di proseguire sullo slancio offerto da questo passo, va ricordato che nella *princeps* degli *Ecatommiti* la lettera di Piccolomini è preceduta da quella inviata il 3 maggio 1560 dall'esule fiorentino Bartolomeo Cavalcanti, il quale dichiarò di essere al corrente dell'origine novellistica di varie opere teatrali giraldiane<sup>13</sup>. Dunque Piccolomini poteva chiedere a Giraldi di mettere in scena una novella perché sapeva che ormai quello era l'*usus* cinziano, sullo sfondo teorico della legit-

<sup>12</sup> GIRALDI, *Ecatommiti*, III, p. 1888. Con una missiva del 20 novembre 1562, riportata fra le *Lettere inedite di Bernardo Tasso*, per cura di G. CAMPORI, Bologna, Romagnoli, 1869, pp. 36-37, nota 3, Piccolomini provò a favorire il trasferimento del padre di Torquato da Ferrara, dov'era al servizio del cardinal Luigi d'Este, a Firenze, presso Cosimo de' Medici. Visto che anche Giraldi aveva pensato di trasferirsi «apud Cosmum Medicem principem optimum» (*Carteggio*, p. 392), è ipotizzabile che Piccolomini abbia svolto un simile ruolo di mediazione. Ciò spiegherebbe anche il riferimento finale alla Toscana nella lettera appena citata.

<sup>13</sup> GIRALDI, *Ecatommiti*, III, pp. 1883-87: 1886.

timità di *fabulae factae*. Giraldi stesso vi medita in una postilla al *Discorso delle commedie e delle tragedie*, l'unica in cui compaia il titolo *Arrenopia*, aggiunto sul margine inferiore della pagina a postilla completata<sup>14</sup>. L'ambasciatore medico a Ferrara svolge un ruolo determinante per l'allestimento dell'*Arrenopia*: non soltanto fu il primo a cogliere il potenziale drammaturgico della novella<sup>15</sup>, ma in più comunicò a Giraldi, per conto del duca Alfonso II, che questa tragedia di fine lieto sarebbe comunque andata in scena, nonostante il mancato arrivo di Emanuele Filiberto. È quanto Giraldi scrive al conte di Collegno:

ma a' sei di questo lo Ecc.mo Signor mio mi fece intendere col mezzo del S.re Ambasciatore di Firenze, che poi che si era apparecchiata questa Tragedia, non volea che prima mi partissi, che la

<sup>14</sup> La postilla autografa si legge sul margine della p. 209 dell'esemplare dei *Discorsi intorno al comporre dei romanzi, delle comedie et delle tragedie* (Firenze, Giolito, 1554), conservato a Ferrara, Biblioteca comunale Ariostea, Classe I 90. 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, p. 217. Dalla postilla ha preso spunto la stessa Villari (*Sulle tragedie "giudiziarie" di Giraldi Cinzio. In margine a un recente volume di Fabio Bertini*, «L'Universo Mondo», XXXI, 2008, pp. 23-27: 24), al fine di sostenere la cauta ipotesi di BERTINI, *Have-re a la giustizia sodisfatto*, p. 61, nota 74, secondo cui la versione teatrale dell'*Arrenopia* sarebbe già stata approntata all'epoca della lettera di Piccolomini del 12 gennaio 1563.

<sup>15</sup> Il primo ma non il solo, visto che tra Cinque e Seicento anche Robert Greene (con *The Scottish History of James the Fourth*, pubblicata nel 1598) e Lope de Vega (con *La inocente Laura*, pubblicata nel 1621) avrebbero portato sulla scena la novella di Arrenopia. Un'analisi complessiva è condotta da A. GARCÍA REIDY, *Lope de Vega's «La inocente Laura» and the Early Modern Transnational World (Cinzio, Greene, D'Ouville and Pasca)*, «Symposium. A Quarterly Journal in Modern Literatures», LXX, 4 (2016), pp. 197-207. Anche nella *princeps* degli *Ecatommiti* «la novella di Astazio e di Arrenopia [...] è la prima della terza deca». È probabile, dunque, che Piccolomini leggesse la novella nella stessa versione da cui Greene e Vega avrebbero tratto le proprie opere.

rappresentassi. Et io come quegli che desidero in questa mia partenza, lasciare s. Ecc.za quanto più posso sodisfatta di me, non ho sappiuto negarle di non la compiacere<sup>16</sup>.

L'intento originario di festeggiare l'ingresso a Ferrara del duca di Savoia era sfumato. Infatti il 19 gennaio, una settimana dopo la lettera di Piccolomini, Emanuele Filiberto e il cugino Alfonso si erano incontrati a Brescello, nella fortezza *ad Padi ripas* fatta costruire da Ercole II sul confine occidentale del Ducato. Il trasferimento della sede dell'incontro da Ferrara a Brescello sarà stato determinato da motivazioni logistiche: il duca sabauda proveniva da Milano e contava di ripartire alla volta della nuova capitale Torino, sicché sarebbe stato inutile allungare il viaggio fino a Ferrara<sup>17</sup>. Al conte di Collegno GiralDI si dichiara «non molto contento» per l'occasione mancata: avrebbe potuto degnamente onorare entrambi i suoi mecenati se l'*Arrenopia* fosse andata in scena a casa sua, al cospetto del duca di Savoia, «con quello honorato apparecchio, col quale la faria rappresentare lo Ecc.mo Sig. suo». Prosegue GiralDI:

Non havrei sappiuto che altra cosa desiderarmi più veggendomi ad un tratto sodisfare al mio natural Signore, et à quello anchora il

<sup>16</sup> GIRALDI, Lettera del 10 febbraio 1563, in GORRIS CAMOS, «*Ho la barca alla riva*», p. 65.

<sup>17</sup> Luogo e data dell'incontro sono riportati da A. FRIZZI, *Memorie per la storia di Ferrara*, 5 vol., Ferrara, Servadio, 1847-1848, IV, p. 385. L'itinerario di Emanuele è descritto da GIOVANNI TOSI, *De vita Emmanuelis Philiberti Allobrogum ducis et Subalpinorum principis libri duo*, Augustae Taurinorum, Taurinum, 1596, pp. 149-50 (che tuttavia indica ancora Ercole come duca estense di allora). Sulle fortificazioni realizzate dallo stesso Ercole II a «Brixillum, non satis nobile antea castellum», informa GIRALDI nel *De Ferraria et Atestinis principibus commentariolum ex Lili Gregorii Gyraldi epitome deductum*, Ferrariae, per Franciscum Rubeum, 1556, c. 77v.

quale giudico che il S.re Iddio habbia eletto per quiete de' travagli miei et per riposo della mia grave età<sup>18</sup>.

A dar prova di questa «double allégeance»<sup>19</sup> saranno gli *Ecatommiti*, pubblicati per la prima volta a Mondovì (Monte Regale) nel 1565, e appunto divisi in due parti, la prima dedicata al duca di Savoia, la seconda al duca di Ferrara. Tuttavia due paratesti degli *Ecatommiti* che presentano un legame diretto con l'*Arrenopia* confermano ch'essa fu promossa soltanto da Alfonso II. Intanto a lui è ulteriormente offerta la deca conclusiva, la decima, che ha per argomento «vari avvenimenti di cavaleria», lo stesso dell'*Arrenopia*,

favola, ch'or rappresentar si deve  
intorno agli atti di cavaleria,  
composta dal poeta per servire  
al suo signor, ch'ei riverente inchina<sup>20</sup>.

Inoltre la dedica della terza deca degli *Ecatommiti*, in cui si legge la versione novellistica della storia, da una parte ne riconduce ancora la messa in scena ad Alfonso II, dall'altra ribadisce la cronologia della *première*, alla quale doveva aver assistito con piacere la dedicataria della deca, Laura Dianti, *alias* Laura Eustochia d'Este:

<sup>18</sup> GIRALDI, Lettera del 10 febbraio 1563, in GORRIS CAMOS, «*Ho la barca alla riva*», pp. 65-66.

<sup>19</sup> GORRIS CAMOS, *Cinbio entre Ferrare et Turin*, p. 262.

<sup>20</sup> GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Arrenopia*, a cura di D. COLOMBO, Torino, RES, 2007, p. 5, da confrontare con GIRALDI, *Ecatommiti*, III, pp. 1678-79: «ho voluto, Signor mio, che, come il principio della seconda parte della presente opera porta seco il nome di Vostra Eccellenza, così nell'istesso nome di lei anche si chiuda il fine, nel quale si trattano vari avvenimenti di cavalleria». Una lettera datata 8 dicembre 1565 ribadisce che al duca Alfonso II è dedicata «la seconda parte degli *Ecatommiti* [...], ed in particolare la decima deca di essi, nella quale si tratta degli atti di cavaleria» (GIRALDI, *Carteggio*, p. 412).

Ho voluto donare a Vostra Signoria questa terza deca, nella quale si vede la fedeltà di molte valorose e molto oneste donne verso i mariti loro, e specialmente di quella Arrenopia, la fede della quale tanto piacque a Vostra Signoria, quando, per sodisfare allo eccellentissimo signore, duca nostro, al quale fui, sono e sarò sempre fedelissimo servitore, poco innanzi la mia partita condussi in scena<sup>21</sup>.

La partecipazione dell'amante e verosimilmente terza moglie di Alfonso I alla vita teatrale estense è attestata almeno sin dal 1544, allorché finanziò le commedie di Ercole Bentivoglio. In data imprecisata, ma quasi certamente al principio del 1563, durante l'allestimento e la messa in scena dell'*Arrenopia*, la Dianti assistette a Palazzo Schifanoia alla prima dell'*Aretusa* di Alberto Lollo, che le dedicò la *princeps* uscita l'anno successivo. I suoi rapporti con Giraldi erano stretti. Egli era stato precettore di uno dei suoi due figli, don Alfonso di Montecchio (1527-1587), mentre il secondogenito Alfonsino (1530-1547) era presente alla prima rappresentazione dell'*Egle* in casa dell'autore il 27 febbraio 1545<sup>22</sup>. In più sembra che la Dianti abbia indotto Giraldi a intervenire in tipografia per modificare un passo del *Commentariolum* che la riguardava. La notizia, riportata da Muratori nelle *Antichità estensi*, è rilevante,

<sup>21</sup> GIRALDI, *Ecatommiti*, I, p. 526. Laura è «paragon raro delle donne oneste» secondo *L'autore all'opera*, v. 600 (*Ecatommiti*, III, p. 1879).

<sup>22</sup> Traggo le ultime notizie da due studi: oltre al fondamentale A. 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, pp. 160-61: i finanziamenti «per le commedie del Signor Ercole Bentivoglio»; p. 703: la «comedia» a Schifanoia); ID., *L'«illustrissimo bastardo» di Casa d'Este: don Alfonso di Montecchio (1527-1587). Vicende di un principe malnato, tra episodi di committenza artistica e strategie mecenatesche*, tesi di dottorato, Venezia, Università Ca' Foscari, Dottorato di ricerca in Storia delle Arti, 2015, p. 130, nota 172 (la notizia sull'*Egle*).

ma soltanto uno studio apposito potrebbe valutarne la reale portata<sup>23</sup>.

Torniamo ora all'*Arrenopia*. Il mancato arrivo del duca di Savoia non aveva cancellato la produzione della tragedia. Grazie all'altro duca Alfonso II essa sarebbe andata comunque in scena. Come abbiamo visto, Giraldi ne era stato informato il 6 febbraio 1563 dall'ambasciatore di Firenze. Un documento del fondo «Munizioni e fabbriche» dell'Archivio estense conferma l'avvio e la ripresa dell'allestimento scenico, l'«honorato apparecchio» della lettera al Collegno. Tre volte, a intervalli regolari – il 30 gennaio, appunto il 6 febbraio e il 13 febbraio – sono riportati altrettanti pagamenti a «Nicolò Rosello Mastelaro pitore, per conto de depingere più cose e l'adornamento de la senna del magnifico Ziraldi dal Paradiso». I primi due pagamenti sono pari a dieci lire ciascuno, mentre il terzo si dimezza a cinque<sup>24</sup>. La scena è il cuore dello spettacolo, ma non basta a garantirne lo svolgimento. Per questo il 27 febbraio 1563 l'architetto Alfonso dal Corno, ufficiale alle «Munizioni e Fabbriche», autorizza per sottoscrizione «spese

<sup>23</sup> Stando a Lodovico Antonio Muratori (*Delle antichità estensi continuazione, o sia parte seconda*, Modena, nella Stamperia ducale, 1740, p. 431), su richiesta della Dianti o del figlio Alfonso, Giraldi avrebbe modificato un passo del *Commentariolum*, c. 65v, «nel medesimo tempo che il libro si stampava, perciocché nelle copie uscite del torchio egli pose la correzione suddetta colla penna; e fece poi tirar l'altre che restavano colle parole precise poco fa riferite», ossia «Huic Principi egregio Anna &c. nullos mares, nullos foeminas reliquit. Lucretia vero Borgia, praeter eos &c. Ex Laura etiam Eustochia foemina cum forma, tam sua virtute insigni, iam senex filios duos genuit, Alphonsum &c.».

<sup>24</sup> Modena, Archivio di Stato, Archivio estense, Camera, Munizioni e Fabbriche, Registro 143, Vacchetta di debitori, c. 114; trascritto da G. MARCOLINI - G. MARCON, *Appendice documentaria*, in *L'impresa di Alfonso II. Saggi e documenti sulla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento*, a cura di J. BENTINI - L. SPEZZAFERRO, Bologna, Nuova Alfa, 1987, pp. 23-69: 30.

straordinarie» di due tipi: da una parte ulteriori interventi, anche di semplice decoro architettonico; dall'altra la realizzazione di un «pezolo» per favorire l'accesso alla casa di Giraldi da parte di un personaggio altolocato. Del «pezolo» o poggiolo parleremo poi. Cominciamo a trattare degli altri interventi. Per ognuno di essi la Computisteria della Camera riporta – oltre naturalmente al corrispettivo pagato – il nome del manovale o dell'artigiano coinvolto («Paganin fachin e compagno», «Ludovico da Bologna lavorente», il «capitano del porto», «maistro Zoan Maria di Pauli magnan»); la prestazione compiuta («comodare la sena per la tragicomedia che lui [Giraldi] fa ad istanzia di Sua Eccellenza», «spianare il terreno del cortile dove è la sena a detto loco e sgombrare predame e calcinazo che impedivano il cortile dove è dita sena»; «cusire i panni insieme e per tenere sopra il cortile dela sena per coprirlo»; «fare gradi e palchi a casa del Ziraldo per vedere recitare la tragicomedia»); gli strumenti impiegati o messi a disposizione («una scala grande», «soga», cioè corda robusta, e «aza», refe, filo di canapa o di lino, «chioldi»)<sup>25</sup>.

I palcoscenici perduti delle imprese teatrali giraldiane sono stati analizzati su questi «Studi» in rapporto alla figura del maestro padano Girolamo da Carpi, autore delle scenografie dell'*Orbecche*, dell'*Egle* e forse degli *Antivalomeni*<sup>26</sup>. I dati sin qui raccolti permettono di proseguire lungo questa direzione di ricerca. Il documento sopraccitato dell'Archivio estense per-

<sup>25</sup> Modena, Archivio di Stato, Computisteria della Camera, MS, filza 68, Mandato della Munizione n. 46. I documenti citati sono trascritti da MARCHESI, *Delizie d'archivio*, II, pp. 538-39. In quelli firmati da Alfonso da Corno si usa per quattro volte il termine «tragicomedia» per indicare l'*Arrenopia*.

<sup>26</sup> G. FATTORINI, *Da Girolamo da Carpi al Riccio: scene di teatro tra la Ferrara di Giraldi Cinthio e la Siena medicea degli Accademici Intronati*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», IV (2018), pp. 225-307; G. FATTORINI - P. ERVAS, *Girolamo da Carpi: in margine a una monografia*, ivi, VIII (2022), pp. 139-76.

mette, dunque, per la prima volta di attestare che il pittore manierista Niccolò Roselli de' Mastellari (1526-1580) dipinse e decorò la scena dell'*Arrenopia*<sup>27</sup>. Possiamo immaginare una scena urbana "all'antica" secondo il paradigma allestitivo del tempo, in cui più case stilizzate (la «casa» di Hipolipso e Semne, la «corte» di Astazio, l'abitazione di Agnoristo), ciascuna dotata di «porta» (v. 2165) praticabile, si allineavano ai lati d'un fondale dipinto, forse rappresentante le mura dell'assediate Limirico, e, più in là, i padiglioni delle tende degli assediati<sup>28</sup>. Già nei primi anni Quaranta l'altro Giraldi, Lilio Gregorio, parente del nostro Cinthio, testimonia di aver visto – «cum Romae aliquando, tum Ferrariae» – simili scene tragiche vitruviane in legno, con case in prospettiva, mentre fuori dalla città («in pagis») si conservava l'antica usanza di recitare sotto le frasche, al riparo di un «umbraculum, ex arboribus frondibus [...] constitutum»<sup>29</sup>. Il palco dell'*Arrenopia* si erge nel cortile della casa dell'autore, forse in posizione rialzata, se è vero che il Prologo della *Selene* invita gli spettatori ad «alzare gli oc-

<sup>27</sup> Roselli avrebbe realizzato la scena di un'altra tragedia di Giraldi nel 1551 secondo G. CAMPORI, *Lettere di Cintio Gio. Battista Giraldi*, «Atti e memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Province Modenesi e Parmensi», VIII (1876), pp. 273-85: 274; ma in questo caso la notizia è inverificata.

<sup>28</sup> Secondo Gabriele Bombasi, il fondale del suo *Alidoro*, inscenato a Reggio Emilia nel 1568 di fronte agli Este, rappresentava, «oltre al terrapieno e alle mura di Londra [...], alcune cime de' padiglioni de' nemici accampati all'assedio» (M. ABBATI, «*Alidoro*», *tragedia in cinque atti di Gabriele Bombasi*, Università degli Studi di Parma, Dottorato di Ricerca in Italianistica e Filologia Romanza, 2013, p. 275). Diversa per il fondale dell'*Arrenopia* la proposta di M. MORRISON, *The Tragedies of G.-B. Giraldi Cinthio. The Transformation of Narrative Source into Stage Play*, Lewiston-Queenston-Lampeter, Edwin Mellen Press, 1997, pp. 331-32.

<sup>29</sup> LILIO GREGORIO GYRALDI, *Historiae poetarum tam Graecorum quam Latinorum dialogi decem* [...], Basileæ, [Michael Isengrin], 1545, pp. 707-08.

chi» verso la scena<sup>30</sup>. Il luogo circoscritto ancorché non chiuso permette sì il controllo degli accessi e la selezione del pubblico, ma non favorisce un'acustica ideale per le parti recitate e per gli eventuali intermezzi, suonati sul palco da musicisti alla fine di ogni atto<sup>31</sup>. Inoltre la scena è protetta da una copertura provvisoria non di rami, bensì di «panni» cuciti assieme, così come «gradi e palchi» effimeri sembrerebbero allestiti «a casa del Ziraldo», quindi forse al coperto. Simili precauzioni avrebbero permesso di alleviare i disagi patiti durante la messa in scena della precedente *pièce* «recitata in casa del segretario Giraldi compositor di essa». Il 26 febbraio 1560 «il contrario e pluviosissimo tempo» impedì di assistervi alla festeggiata, Lucrezia de' Medici, quando cadde «così furiosa pioggia nel principio di essa presentatione, che pareva che un mese avanti piovuto non fosse»<sup>32</sup>.

L'area di recitazione relativamente ristretta è dilatata dalla tecnica teatrale degli attori, dalle loro parole e dai loro movimenti. Può darsi che un attore finga d'ignorare la presenza di un altro sul palco, oppure che lo identifichi con difficoltà, come se egli si avvicinasse da gran distanza. Rileggiamo la controcena all'inizio dell'atto quarto. Il paggio di Agnoristo assiste non visto al monologo di Semne: «vo' star quivi in disparte» (v. 2174), afferma, ripetendo le parole e la mossa di Bruno nell'*Altile* («mi redurrò colà in disparte»). All'arrivo di Hipolipso, il paggio cerca di non farsi notare: «Fingerò adun-

<sup>30</sup> GIAMBATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Selene*, edizione e commento a cura di I. ROMERA PINTOR, Bologna, Clueb, 2004, p. 105: «il poeta, per men vostro disagio, | insensibilmente, con nova arte, | vi ha tutti insieme a lei fatti condurre. | E se nol mi credete, alzate gli occhi» (vv. 57-60).

<sup>31</sup> A questa possibilità potrebbe riferirsi la controversa postilla ai *Discorsi*, pp. 274-75 («non nel cospetto degli spettatori, o vero» facendo sorgere nel mezzo» della scena colla macchina» i musichi, come si vide nella maravigliosa scena che fece» il signore Duca Alfonso per la rappresentatione delle «...die»), per cui si rimanda alla nota 4 dell'ed. citata.

<sup>32</sup> *Lettera narrativa delle solenni feste*, c. B2r.

que di non aver visto, | e passo passo andrò, come s'io andassi, | come solemo dir, sopra pensiero» (vv. 2268-70). Dopo il suo monologo Hipolipso si accorge però di lui: «Ma chi è costui | che di qua viene? Essere egli pare, | se dritto i' veggo, il paggio d'Agnoristo» (vv. 2287-88). È una sequenza tipicamente comica, che può ricordare due battute della *Casaria* di Ariosto («Chi è costui che esce di casa? [...] Mi par l'amica del patron nostro»), andata in scena a Schifanoia esattamente un anno prima, nel febbraio del 1562. Simili didascalie implicite incorporate nel testo sono rivolte «agli histrioni», spiega Giraldi nei *Discorsi*, «perché deono anch'essi haver movimenti, parole et vesti convenevoli alla attione che si rappresenta». A seconda delle battute e dei gesti di chi recita, di volta in volta chi guarda deve immaginare di aver di fronte un luogo di passaggio o d'incontro fra edifici, la terra di nessuno fra assediati e assediati, il gabinetto per i consigli di guerra, o infine un angolo tranquillo e protetto – come il «giardino» cui allude il cameriere di Astazio (v. 1068) – in cui Semne tiene i suoi monologhi o discute con la sua domestica. La polimorfia per certi aspetti ancora medioevale della scena, «dove i due lati del palcoscenico sono sfruttati in molti casi come una sorta di luoghi deputati relativamente discontinui», è una delle convenzioni che Giraldi chiede al pubblico di accettare nella messa in scena dell'*Arrenopia*<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> La battuta dell'*Altile* è tratta dall'ed. a cura di P. OSBORN, Lewiston-Queenston-Lampeter, Edwin Mellen Press, 1992, p. 104. La successiva riflessione sugli istrioni viene dai *Discorsi*, p. 306. Di luoghi deputati a proposito dell'*Orbecche* parlava già N. SAVARESE, *Per un'analisi scenica dell'«Orbecche» di G. B. G. Cinthio*, «Biblioteca teatrale», II (1971), pp. 112-57: 134-35, nota 54; ma la citazione nel testo è di M. PIERI, *Mettere in scena la tragedia. Le prove del Giraldi, «Schifanoia»*, XII (1991: Atti delle Giornate di Studio dedicate a G. B. Giraldi Cinzio, Tortona, 27-29 aprile 1989, a cura di R. BRUSCAGLI e U. ROZZO), pp. 129-42: 134.

Dunque lo spazio drammatico non coincide con lo spazio scenico, e a sua volta lo spazio scenico è condizionato dall'allestimento domestico. È stato detto che «uno dei caratteri preminenti della storia del teatro ferrarese dopo la morte dell'Ariosto è la frammentazione degli allestimenti nelle case private e nelle Accademie, a fianco del teatro “ufficiale” che mantiene una sua fedeltà ai testi latini, spesso rappresentati dagli stessi figli del duca»<sup>34</sup>. Soltanto poche e già note *Maisons des Illustres* sono state riconosciute come «Case e studi delle persone illustri dell'Emilia-Romagna» dalla meritoria legge regionale del 10 febbraio 2022. Per il resto il rilievo della casa ferrarese come luogo di elaborazione culturale rimane per larghi tratti sommerso. Nel 1572 Pigna s'era fatto costruire una casa lungo l'attuale via Boccaleone, un tempo chiamata «Strada della Pigna» dall'insegna della spezieria di famiglia<sup>35</sup>. In quella casa Pigna «havea un bellissimo studio, e leggeva pubblicamente filosofia de' costumi»: così scrive Torquato Tasso, il quale nell'*Aminta* aggiunge che nel suo «antro» il «saggio Elpino» (El-pino, il Pigna, com'è noto) «suole | radolcir gli amarissimi martiri | al dolce suon de la sampogna chiara»<sup>36</sup>. Giraldi appartiene a un'altra generazione, ma provvede comunque a caratterizzare i propri esordi poetici dal punto di vista prossemico. A Celio Calcagnini scrive di aver cominciato a comporre poesie latine fuori da Ferrara («urbe relict»), in

<sup>34</sup> A. GUIDOTTI, «*Gli Eudemoni*» e le teorie giraldiane sulla commedia, «Schifanoia», XII (1991: Atti, cit.), pp. 189-99: 192.

<sup>35</sup> La casa di Pigna è localizzata da G. MELCHIORRI, *Nomenclatura ed etimologia delle piazze e strade di Ferrara e ampliamenti all'opera di Gerolamo Melchiorri*, a cura di C. BASSI, Ferrara, 2G Editrice, 2009, p. 25.

<sup>36</sup> TORQUATO TASSO, *Aminta*, a cura di D. COLUSSI e P. TROVATO, Torino, Einaudi, 2021, note ai vv. 632-33, 1316-23. L'ipotesi di D. CHIODO, *Ancora sul Mopso dell'Aminta. Tra ipotesi antiche e nuove*, «Critica letteraria», XLVIII (2020), pp. 51-58 (58, nota 21), ossia che quel personaggio sia il travestimento pastorale di Giraldi, è oppugnata da C. GIGANTE, *Nelle selve dell'Aminta. Un'interpretazione per Mopso*, ivi, L (2022), pp. 29-43: 36-37.

una tenuta che recava il proprio nome poetico: «ex Cynthiano meo» è il luogo in calce alla lettera prefatoria (datata «ad quartum kalendas novembris. MDXXXV») alla miscellanea poetica del 1537 (Ferrara, Rosso). Il domicilio ferrarese assiste invece al debutto di Giraldi come autore volgare di teatro nei primi anni Quaranta. La stessa formula, «fu rappresentata in casa dello auttore», al cospetto del duca Ercole, apre le *editiones principes* dell'*Orbecche* e dell'*Egle*. Pigna è ancora un bambino quando Giraldi prende il posto di Calcagnini sulla cattedra di Retorica dello Studio ferrarese «con consentimento di tutti i dotti». Al mondo universitario si saldano infatti queste prime sperimentazioni teatrali. La «satira» *Egle* fu finanziata dagli «scolari delle leggi», mentre «a servizio dell'università degli scolari delle arti» andò in scena – ancora nella dimora ferrarese di Giraldi – una non meglio precisata «egloga [...] divisa in atti et in scene», scritta e rappresentata da Sebastiano Clarignano da Montefalco, mattatore di *Orbecche* ed *Egle*. Giraldi ribadisce infine che la seconda deca degli *Ecatommitti* «contiene [...] alcune di quelle reali favole», ovvero *Orbecche*, *Altile*, *Anti-valomeni*, che «furono rappresentate nella sua povera casa». Ma è evidente che quel palco domestico attendeva *Gli Eudemoni*, se è vero che il Prologo recita: «Spettatori, qui dove per molti anni | reali avvenimenti avete uditi, | oggi rappresentare una comedia | vedrete»<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> Tale lettera prefatoria, edita per la prima volta nella miscellanea latina giraldiana (Ferrara, Francesco Rosso, 1537, cc. A2r-3r) e riedita nella seconda edizione dal titolo *Poematia* (Basilea, Robert Winter, 1540, cc. a2r-[5]r), si legge in GIRALDI, *Carteggio*, pp. 109-14: 109. Sull'opera cfr. S. VILLARI, *Appunti sulla miscellanea poetica latina di Giraldi (Ferrara, Rosso, 1537)*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», IX (2023), pp. 41-82. *Orbecche* ed *Egle* si citano secondo le classiche edizioni di R. CREMANTE e C. MOLINARI contenute in *Teatro del Cinquecento*. I. *La tragedia*, a cura di R. CREMANTE, Milano - Napoli, Ricciardi, 1988, pp. 261-448: 289 (*Orbecche*); pp. 881-967: 899 (*Egle*). Da vedere poi GIRALDI, *Discorsi*, p. 341; *Ecatommitti*, I, p. 370. La frase sul «consentimento dei dotti» è una precoce te-

Il sintagma degli *Ecatommiti* «povera casa» è presente con un significato più esteso in una lettera al duca Alfonso del giugno 1561, allorché una tempesta distrugge il raccolto del podere di Ospitale, frazione di Bondeno, e così getta sul lastrico la famiglia Giraldi. A quell'altezza cronologica la connotazione degli spazi privati è cambiata: il podere rurale non è più il luogo dell'*otium* poetico, mentre la dimora urbana è diventata una sorta di prigione, in cui Giraldi si trova spesso confinato a causa della gotta, lo stesso male di cui soffriva Lilio Gregorio<sup>38</sup>. Non è detto che il *Cynthianum* della gioventù corrisponda al podere di Bondeno della maturità; anzi, sembra decisamente poco probabile. Settepolesini, Senetica, Campogrande, Corniale, Camata: questi sono solo alcuni dei toponimi che si affastellano nel registro del 30 settembre 1560 relativo ai possessi extraurbani di cui i Giraldi erano stati investiti dalla camera ducale in qualità di vassalli<sup>39</sup>.

stimonianza della prima affermazione di Giraldi sulla scena culturale ferrarese da parte di FRANCESCO ALUNNO, *La Fabrica del mondo. Nella quale si contengono tutte le voci di Dante, del Petrarca, del Boccaccio, & d'altri buoni autori*, In Vinegia, 1548 (in Venetia, per Nicolo de Bascarini bresciano), c. 11r. *Gli Eudemoni* si citano secondo l'ed. a cura di P. HORNE, Lewiston-Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1999, p. 3. Sull'uso ferrarese di recitare in case di privati interviene SAVARESE, *Per un'analisi scenica*, pp. 123-24, nota 35.

<sup>38</sup> GIRALDI, *Carteggio*, p. 306 (Giraldi «cagionevole del sinistro ginocchio» non può recarsi da Girolamo Muzio), p. 367 (esce «di casa doppio lo spazio di cinque mesi che l'avea tormentato la podagra»), p. 369 (la tempesta su Bondeno).

<sup>39</sup> Modena, Archivio di Stato, Archivio estense, camera, *Feudi, usi, livelli, censi - Catastri delle investiture*, reg. P-Q, cc. 35r-37r. I «catastri delle investiture» o Pandette Estensi riportano le concessioni feudali dei beni di proprietà ducale. Si tratta di «45 registri con 5 indici e un'appendice di 6 volumi, inerenti il periodo 1016-1596», secondo P. CREMONINI, *Il più antico, compiuto, inventario dell'Archivio Segreto Estense. Pellegrino Prisciani, 4 gennaio 1488*, «Quaderni Estensi», V (2013), pp. 354-87: 362. Il registro P-Q, già segnalato dal *Carteggio*, p. 369, nota 2, è relativo agli anni 1394-1596.

Per quanto riguarda invece la dimora urbana, che possiamo immaginare tutt'altro che «povera», «una delle ipotesi la ubicherebbe in via Gioco [recte Giuoco] del Pallone o nelle immediate vicinanze»<sup>40</sup>. Già questa supposizione merita rilievo. Rispetto alla Strada della Pigna la via Giuoco del Pallone, l'antica Strada di Santa Maria delle Bocche o del Buco, godeva di ben altro prestigio. Nel Cinquecento veniva chiamata via Ariosta dai diversi rami della cospicua famiglia che vi risiedevano. La confidenza con Ludovico Ariosto rivendicata da Giraldi sarebbe dovuta anche alla prossimità alla dimora della sua famiglia, dove un nipote dell'autore del *Furioso* tornò a vivere proprio nel febbraio del 1563, durante la preparazione dell'*Arrenopia*<sup>41</sup>. Adriano Lottici, il più recente studioso della topografia storica di Ferrara, ha proposto una collocazione più precisa per la casa di Giraldi: ai nostri giorni essa si troverebbe all'angolo tra via Giuoco del Pallone 2a-4-6 e via Romiti (fig. 1). Questo indirizzo corrispondeva in passato a «Codecà a s. Clemente», il numero 231 della pianta piano-prospettica di Ferrara disegnata e incisa su sei rami dal ferrarese Andrea Bolzoni il 7 maggio 1747 (fig. 2), quindi ripubblicata con aggiunte e rettifiche quattro volte fra il 1769 e il 1800<sup>42</sup>. Ad esempio

<sup>40</sup> A. FARINELLI TOSELLI, *Giovanni Battista Giraldi Cinzio: nota biobibliografica. Il patrimonio librario e documentario della Biblioteca Ariosteia*, in «*In vaghissima scena et in lucidissimo specchio, le varie maniere del viver humano*»: libri e documenti di Giovanni Battista Giraldi Cinzio presso la Biblioteca Ariosteia, a cura di A. FARINELLI TOSELLI e M. RINALDI, Ibis, Como-Pavia, 2004, pp. 5-11: 10, nota 21.

<sup>41</sup> Il documento dell'Archivio Comunale di Ferrara sottoscritto da Claudio Ariosti nel 1595 è riportato da L. N. CITTADELLA, *Appunti intorno agli Ariosti di Ferrara*, Ferrara, Ambrosini, 1874, pp. 43-44. Sulla via Ariosta il rimando d'obbligo è a M. CATALANO, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, 2 vol., Genève, Olschki, 1930-1931, I, p. 69.

<sup>42</sup> A. LOTTICI, *Ferrara. Storia vie e piazze entro le Mura*, 2018, p. 225, terza edizione in *ebook* di uno dei *Quaderni UTEF* liberamente scaricabili da <https://www.unife.it/utef> (ultimo accesso: 24 aprile 2023).

nella versione «ridotta secondo il suo stato nel presente anno MDCCLXXXII da Giambattista Galli» non compare più il toponimo «Gioco del Pallone», ma per il resto la raffigurazione dell'antica Via Ariosta rimane immutata (fig. 3). La veduta di Bolzoni «ci è tuttora indispensabile, e non solo per le sue valenze storiche»<sup>43</sup>. Ancor oggi al primo piano del Castello Estense la sala «Città di Ferrara» ospita un grande plastico in terracotta realizzato in base all'incisione di Bolzoni, appesa a una parete. La sala successiva, collocata nella Torre di S. Caterina, all'ingresso dell'Appartamento della Pazienza, accoglie il visitatore con un'altra imponente riproduzione verticale di quella veduta. La continuità del tessuto urbano consente di sovrapporre al reticolo viario attuale non soltanto la veduta di Bolzoni, ma altresì la mappa di Ferrara del 1597 rielaborata nel 1892 in proiezione ortogonale da Filippo Borgatti. Ai nostri fini la mappa dell'ingegner Borgatti, a dire il vero non del tutto assimilabile alla veduta settecentesca, fornisce almeno due informazioni: da una parte individua un unico fabbricato lungo via Romiti, delimitato dalle attuali via del Paradiso e via Giuoco del Pallone (fig. 4); dall'altra parte colloca la casa di un tal «Giraldi Gio. Battista», una delle «Fabbriche di famiglie distinte», molto più a ovest, al numero 228, all'incrocio fra la Strada della Colombara e la Strada delle Stalle (fig. 5). Nel 1920 Louis Berthé de Besaucèle credette di riconoscere in quel Giraldi il nostro Cinthio<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> G. SAVIOLI, *Effemeridi da Archini. Artefici, artisti ed artigiani a Ferrara nel secolo dei Lumi. Andrea Bolzoni, «Ferrariae Decus», XXXII (2017), pp. 9-19: 18.*

<sup>44</sup> F. BORGATTI, *La pianta di Ferrara nel 1597*, Ferrara, Tipografia sociale, 1895. Cfr. poi L. BERTHÉ DE BESAUCÈLE, *Jean Baptiste Giraldi (1504-1573). Étude sur l'évolution des théories littéraires en Italie au XVI<sup>e</sup> siècle, suivie d'une notice sur G. Chappuy traducteur français de Giraldi*, Paris, Picard, 1920 (rist. anast.: Genève, Slatkine, 1969), p. 21, nota 5.

Le testimonianze cartografiche antiche e moderne possono essere rilette alla luce delle fonti archivistiche almeno da tre punti di vista:

1. la ricostruzione di Borgatti si basa su un *Compendio* dei proprietari o intestatari di beni immobili a Ferrara, sottoposti a tassazione progressiva per tener pulita la città e per raccogliere i rifiuti. Quel *Compendio* risale all'anno 1597, l'ultimo del dominio di Alfonso II, quando il Cinthio era morto da meno di un quarto di secolo, sicché non può essere lui il «Gio. Batt.<sup>a</sup> Ziraldo» proprietario di un palazzo, registrato alla prima riga di c. 13v. A differenza del «S<sup>re</sup> Secretario Pigna», a c. 33r, l'autore dell'*Arrenopia* non è censito neppure come proprietario defunto di un palazzo lasciato agli eredi. Tra questi è forse suo figlio il summentovato «Celso Giraldo» residente in una «casa mezzana» lungo «la strada di san Giacomo» (c. 51r). Fatto sta che il pur probò Berthé de Besaucèle si è sbagliato: la collocazione eccentrica della dimora di Giraldi nasce da un'omonimia non suffragata da prove documentarie<sup>45</sup>.

2. Queste ultime indicano invece che la casa in cui andò in scena l'*Arrenopia* era dotata di cortile. Di fatto al numero 231 di «Codecà a s. Clemente» la prospettiva aerea di Bolzoni, per quanto frutto di una certa distorsione illusionistica, attribuisce un cortile. La mappa di Borgatti suggerisce ch'esso fosse più esteso, e che quindi la casa dotata di cortile non si

<sup>45</sup> Ferrara, Archivio storico comunale, *Archivio Comunale Antico, Serie Patrimoniale*, busta 30, fasc. 11, *Compendio di tutte le Case, palazzi e Conventi et strade di Ferr.<sup>a</sup> tolto in nota per il tenere netta la città di commis.<sup>ne</sup> del Ill.<sup>mo</sup> sig.<sup>re</sup> giudice de dodeci Savij*, anno 1597. Generiche riserve sull'utilizzo da parte di Borgatti del *Compendio* sono avanzate da G. AGNELLI, *Commemorazione di Filippo Borgatti*, «Atti e memorie della Deputazione ferrarese di storia patria», XXII, 1 (1915), pp. XVII-XXVII: XXII. Non sempre impeccabile e comunque non integrale la trascrizione del *Compendio* ad opera di L. MARAGNA, *Urbanistica e tassazione: i proprietari di case-palazzi e conventi che pagavano la tassa della nettezza urbana nel 1597 al Comune estense di Ferrara*, Ferrara, stampato in proprio presso Graficart, 2013.

limitasse all'angolo di via Romiti, ma si sviluppasse lungo tutta questa strada, fino ad affacciarsi su via del Paradiso. In effetti il primo documento sopracitato del fondo «Munizioni e fabbriche» associa al «magnifico Ziraldi» proprio il toponimo «dal Paradiso». Quando aveva visitato Ferrara nel 1581, Montaigne era rimasto colpito dalle vie larghe e diritte. Quella del Paradiso, invece, era ed è una viuzza chiamata così perché attigua a Palazzo del Paradiso, attuale sede della Biblioteca Comunale Ariosteana e centro radiante della filologia giraldiana. Allora quel palazzo era una residenza signorile lasciata in eredità al già citato don Alfonsino, secondogenito della futura spettatrice dell'*Arrenopia* Laura Dianti<sup>46</sup>.

3. La vicinanza fra il Palazzo del Paradiso e la casa di Giraldi trova conferma anche nelle fonti relative al già citato «pezolo» o poggiolo. Stando alla Computisteria della Camera, esso «traversa la strada del palazzo del Paradiso per andare in casa del Ziraldo per comodità de madama Lucretia per andare alla tragicomedia»<sup>47</sup>. Se «per andare in casa del Ziraldo» partendo da Palazzo del Paradiso era sufficiente attraversare o percorrere la strada, significa appunto che i due fabbricati, al di là della loro volumetria, erano relativamente vicini.

<sup>46</sup> MELCHIORRI, *Nomenclatura*, p. 37. Nella veduta di Bolzoni la via del Paradiso sarebbe chiamata Strada dell'Inferno per la presenza di un lupanare. Il ruolo dell'Ariosteana nei nostri studi è chiarito dalla miscellanea *Da Ferrara a Firenze: incontri giraldiani*. Per Carla Molinari, a cura e con prefazione di I. ROMERA PINTOR e S. VILLARI, Roma, Aracne, 2018. Sul palazzo del Paradiso in eredità a don Alfonsino, MARCHESI, *Delizie d'archivio*, II, p. 532.

<sup>47</sup> MARCHESI, *Delizie d'archivio*, II, p. 539. Il poggiolo venne smantellato il primo aprile 1564. Questi i documenti: «A maestro Piero Tristan per avere fatto astropare di [dui?] ussi e dui pezzi de muro al Paradiso dove si fece il pezolo per comodità de andare alla tragicomedia in casa del Signor Giraldo, £ 4.0.0»; «A maestro Mattie del Moretto per avere disfatto il pezolo con li suoi parapetti che traversava la strada del Paradiso per andare alle tragedie in casa del Signor Giraldo, £ 1.0.0».

La natura e la funzione del «pezolo» richiedono l'ultimo chiarimento. È questo uno dei casi in cui, contrariamente all'esergo di Auden, sarebbe più divertente sapere, anzi vedere, piuttosto che fare ipotesi. Partiamo allora da un dato oggettivo. Durante la preparazione dell'*Arrenopia*, il 20 febbraio 1563, è disposto il pagamento per «una scala» costruita per permettere a Laura Dianti di accedere al suo «palco» a palazzo Schifanoia in occasione della messa in scena di una imprecisata «comedia»<sup>48</sup>. Il «pezolo» dell'*Arrenopia* svolge la stessa funzione, ma è qualcosa di diverso rispetto a una semplice scala. Potrebbe esser descritto come una infrastruttura provvisoria in legno e calcina provvista di parapetti, forse una sorta di passerella coperta o di cavalcavia sospeso. Per trovare un caso analogo nella storia del teatro ferrarese è necessario risalire fino all'inizio del secolo. Il 3 febbraio 1502 l'ingresso a Ferrara di Lucrezia Borgia (1480-1519) fu celebrato da un ballo nel salone di Palazzo ducale, poi dalla rappresentazione dell'*Epidico* di Plauto nel Salone di Palazzo della Ragione, che sorgeva fino al 1945 nell'attuale piazza Trento e Trieste. Gli spettatori si recarono da un palazzo all'altro salendo sulla Torre dell'Orologio e quindi percorrendo una struttura di questo genere, che Bernardino Zambotti nel suo *Diario ferrarese* chiama appunto «pozolo novamente facto»<sup>49</sup>. L'esempio più famoso di architettu-

<sup>48</sup> MARCHESI, *Delizie d'archivio*, II, p. 703. La Dianti assisteva con ogni probabilità all'*Aretusa*: cfr. la nota 22 di p. 15.

<sup>49</sup> BERNARDINO ZAMBOTTI, *Diario ferrarese dall'anno 1409 sino al 1504*, a cura di G. PARDI, Bologna, N. Zanichelli, 1934-1937, p. 315: «uno pozolo novamente facto per la torre dell'arlogio, che passava la Piazza e andava in lo dicto palazzo da la raxone ornatissimamente apparato, con tribunali, caxe e castelle de legno facte e depinte». Il curatore intende «pozolo» come cavalcavia coperto. Sul significato di *pezolo* si vedano altresì T. TUOHY, *Herculean Ferrara. Ercole D'Este (1471-1505), and the Invention of a Ducal Capital*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 193: «a common feature of many palaces was the projecting balcony or *pezolo*»; e *Ferrara al tempo di Ercole I d'Este. Scavi archeologici, restauri e riqualificazione*

ra aerea estense è la cosiddetta via Coperta, in origine un corridoio sopraelevato lungo circa 57 metri voluto da Borso d'Este per unire da sud a nord l'antico Palazzo ducale al Castello, via via ampliato e consolidato sino ad ospitare uno dei più ricchi apparati decorativi del Rinascimento, oggi incluso nel percorso museale del Castello estense. Nel caso dell'*Arrenopia* il «pezolo» è temporaneo, come si diceva, ma la sua posa comporta comunque un non indifferente dispendio d'uomini e di mezzi. «Poschiavi fachin e compagno» trasportarono «uno mezo travo» «per fare il parapetto»; «Zoan Sardella cariolaro» portò «per viazi 3 de calzina impasta tolta in castello e condotta a detto loco per fare le palestra de uno usso [la balaustra di una porta] che va sopra il pezolo»; «Maistro Antonio Maria Caleffo muradore» e «altri maestri» vennero ingaggiati per «rompere tri ussi in tre muraglie», per aprire tre porte in altrettanti muri<sup>50</sup>. La struttura serviva non a tutti gli spettatori dell'*Arrenopia*, ma soltanto alla nipote della Borgia, chiamata Lucrezia come lei. Stiamo parlando di Lucrezia d'Este (1535-1598), terzogenita di Ercole II e della consorte Renata di Francia, definita dall'*Hercole* «tra le belle bella», un'iperbole che attenua la formula biblica («pulcherrima inter mulieres»: *Ct.* 1 8) e petrarchesca («oltre le belle bella»: *Rvf* 289 1) con il parallelo obbligato alle sorelle Anna e Leonora<sup>51</sup>. Il «pezolo»

*urbana nel centro storico della città*, a cura di C. GUARNIERI, Sesto Fiorentino, All'Insegna del Giglio, 2018, p. 26: un «pezolo de asse» sarebbe «una sorta di steccato o balaustra in legno».

<sup>50</sup> MARCHESI, *Delizie d'archivio*, II, p. 539.

<sup>51</sup> GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Canti dell'Hercole (Classe I 406 della BCAlFe)*, ed. critica a cura di C. MOLINARI, Ferrara, Edisai, 2016, p. 315; l'episodio a stampa – GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Dell'Hercole [...] canti ventisei*, Modena, Gadaldini, 1557, pp. 122-23 – presenta un'ottava in più. A Lucrezia d'Este, allora duchessa d'Urbino, Celso Giraldi dedica la *princeps* della *Selene*, ricordando la «affettione, ch'egli [il padre Giraldi Cinthio] devotamente portò mai sempre» a Lucrezia, elogiata insieme alle sorelle alla fine di due opere, il *Commentariolum*, c. 80v, e

doveva facilitare l'accesso diretto della futura protagonista della devoluzione di Ferrara lungo la strada di Palazzo del Paradiso (forse a partire dal Palazzo stesso, che allora aveva la facciata su via Giuoco del Pallone) fino alla residenza di Giralardi, mettendo in rilievo il rango della sorella del duca Alfonso II, come un moderno tappeto rosso. Non era la prima volta che a una personalità di primo piano si garantiva un accesso privilegiato ad una messinscena giraldiana. Tra le spese straordinarie sostenute dal cardinal Ippolito il *Memoriale de la monitione de le Fabriche* dell'Archivio Estense di Modena riporta una somma elargita a favore di maestro Tusin per la costruzione di un uscio «dal ca' del bondinare per il S. N.ro Ill.mo per andare alla tragicomedia del Ziraldo»<sup>52</sup>.

Prima che l'analisi si estenda ad altre e troppe voci, sarà bene giungere alla meta convenzionale prevista da questa indagine sulla messa in scena dell'*Arrenopia*. Il primo dato da rimarcare è la cronologia compressa dell'ultima tragicommedia ferrarese di Giralardi, scritta a fini celebrativi nel giro di poche settimane a partire dalla novella, fra diplomazia e mondanità. L'*Arrenopia* andò in scena per la prima e ultima volta nel cortile della casa attigua a Palazzo del Paradiso, sotto un *umbraculum* di tela, tra febbraio e marzo 1563: dopo la fine di febbraio, una volta conclusi i lavori straordinari appena dettagliati, ma prima del 20 marzo, quando Giralardi partì da Ferrara. Il 7 aprile il viaggio alla volta del Piemonte durava ancora, sicché diversi studiosi, a partire da Vittorio Cian, hanno mes-

gli *Ecatommiti*, III, p. 1879 (*L'autore all'opera*, vv. 589-97). Qualche notizia forniscono G. CAMPORI - A. SOLERTI, *Luigi, Lucrezia e Leonora d'Este*, Torino-Firenze-Roma, Loescher, 1888, p. 34.

<sup>52</sup> Il documento è riportato da L. SUTTINA, *Commedie, feste e giuochi a Roma e a Ferrara presso il cardinale Ippolito II d'Este nel carnevale degli anni 1540 e 1547*, «Giornale storico della letteratura italiana», XCIX (1932), pp. 279-84: 284. Tusin è il marangone e carpentiere Ludovico da Roncagallo, citatissimo nelle *Delizie d'archivio* trascritte da MARCHESI.

so in dubbio che fosse davvero cominciato prima del 20 marzo. In verità Giraldi stesso rivela che il viaggio sul Po fu lungo e accidentato, fino a trasformarsi in una vera e propria odissea a causa sia dei risorgenti problemi fisici («indisposto per la gotta»), sia dell'inesperienza dei traghettatori («gente ignorante»)<sup>53</sup>. Alla prima dell'*Arrenopia* intervennero due Este, Laura Eustochia e quasi certamente Lucrezia, mentre non è documentata la presenza del duca Alfonso II, che invece aveva assistito allo spettacolo del '60<sup>54</sup>. Del resto non per lui era stato costruito il poggiolo, ma per la sorella Lucrezia; non da lui Giraldi era stato informato del proseguimento della produzione, ma dall'ambasciatore mediceo. Due conferme minime di un fatto assodato: nelle «mutazioni» seguite alla morte del vecchio duca, Giraldi non godeva dei favori del nuovo. Basti pensare che il 6 giugno 1564 Emanuele Filiberto aveva dovuto scrivere di persona al cugino Alfonso per perorare una causa di Giraldi non ancora discussa, o forse insabbiata, dal sistema giudiziario estense<sup>55</sup>. Eppure, a quanto sembra, la casa di Giraldi continuò ad ospitare spettacoli teatrali anche dopo la partenza per Mondovì. Un documento reso noto da Ange-

<sup>53</sup> GIRALDI, *Carteggio*, pp. 377-78; qui, alla nota 1, è trascritto il fascicolo «Ruoli paga» dello Studio Ferrarese che attesta la data della partenza. Le perplessità sulla durata del viaggio furono espresse già dal primo editore della lettera, V. CIAN, *Lettere inedite di Giambattista Cintio Giraldi*, Torino, G. Candeletti, 1894, p. 8. Giraldi doveva chiedere il permesso di lasciare lo Studio per sottrarsi all'ammenda di trecento ducati da infliggere – secondo un proclama di Ercole II confermato dal successore nel 1561 – a chiunque si fosse trasferito in altre università (S. PRANDI, *Il cortegiano ferrarese. I «Discorsi» di Annibale Romei e la cultura nobiliare nel Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1990, p. 44).

<sup>54</sup> *Lettera narratoria delle solenni feste*, c. B2r.

<sup>55</sup> *Lettere inedite di Lodovico, Margherita, Carlo III, Emanuel Filiberto e Carlo Emanuele I de' Principi di Savoia*, Modena, Antonio ed Angelo Cappelli, 1860, p. 13. Giraldi ne aveva invano già scritto ad Alfonso II (*Carteggio*, pp. 389-91).

lo Solerti registra che in data 3 gennaio 1565 una partita di legname servì a costruire «gradi e catafalchi» e a preparare la scena «in casa del S. Zambattista Ziraldo et per molte altre cose per la stragicommedia» [sic]<sup>56</sup>. Questa circostanza conduce all'ultima e più arrischiata ipotesi. Le gradinate lignee venivano innalzate e smontate di volta in volta a casa di Giraldi, anche perché potevano crollare, come accadde prima di una messa in scena degli *Antivalomeni*. Nondimeno, se la dimora vicina all'Ariosteia continuò ad essere usata come *lieu théâtral*, allora può darsi che alloggiasse in cortile lo scheletro di una struttura scenica fissa, integrabile secondo le necessità delle opere in cartellone,

non solo perché le pratiche si sedimentano più in profondità delle idee e si attardano maggiormente sulle consuetudini [come si è visto nel caso del «pezolo»], ma anche perché se a dare senso a una figurazione è il contesto ideologico, la figurazione in sé, coacervo di esperienze e competenze profonde e durevoli, non abbisogna di innovazioni. E forse si può addirittura ribaltare la priorità delle cause e leggere nella viscosità delle soluzioni materiali la dinamicità dei contesti ideologici che le riutilizzano<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> A. SOLERTI, *Ferrara e la corte estense nella seconda metà del secolo decimosesto*, II ed. corretta e accresciuta con la Pianta di Ferrara nel 1597 dell'Ing. Filippo Borgatti, Città di Castello, Lapi, 1900, p. LXXXVII. Il capitolo sul teatro era già stato anticipato sotto forma di articolo, con il contributo di D. LANZA, *Il teatro ferrarese nella seconda metà del sec. XVI*, «Giornale storico della letteratura italiana», XVIII (1891), pp. 148-85: 149, nota 5 per il documento sulla casa di Giraldi. Soltanto nel dicembre del 1577 Alfonso II decise di adibire a teatro uno specifico edificio situato al di fuori delle stalle ducali (M. BOLZONI, *Materiali sullo sviluppo del luogo teatrale ferrarese*, in *L'impresa di Alfonso II*, pp. 225-33: 229).

<sup>57</sup> D. G. LIPANI, «*Theatrum orbis miraculum*». G.B. Aleotti tra teorie e prassi teatrali, «Annali Online dell'Università di Ferrara. Sezione di Lettere», Supplemento, XIV (2019), *Rinascimento argentino. Arti, architettura, storia, archeologia*. Atti del convegno (Argenta, 30 marzo 2019), a cura di L. FIORENTINI e D. G. LIPANI, pp. 245-60: 252.

Da escludere invece, come ancora si legge alla fine della voce del *Dizionario biografico degli Italiani*, che a casa sua Giraldi abbia trovato sepoltura dopo il rientro a Ferrara<sup>58</sup>.

<sup>58</sup> S. FOÀ, *Giraldi Giovan Battista*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2001, pp. 442-47. Giraldi fu inumato nella chiesa di san Domenico, «nella sepoltura dei suoi» (VILLARI, *Le più antiche biografie*, p. 48), cioè nel monumento funerario della sua famiglia o casata. La sovrapposizione fra casata e casa può aver alimentato l'equivoco della sepoltura domestica. I compilatori dell'*Itinerario, ouero Noua descrizione de' viaggi principali d'Italia*, Venetia, Bolzetta, 1610, c. 113r, parlano di «sepoltura de i Giraldi»; Agostino Superbi (*Apparato de gli huomini illustri della città di Ferrara*, Ferrara, Suzzi, 1620, p. 99) di «urna, della loro casa»; Giovanni Andrea Barotti (*Difesa*, p. 125), trascrivendo il passo di Superbi, di «urna della sua casa». Nota Ferrante Borsetti nella *Historia almi Ferrariae gymnasii in duas partes diuisa*, II, Ferrariae, Pomatelli, 1735, p. 142, che, secondo Marco Antonio Guarini, Giraldi fu sepolto nella chiesa di san Niccolò. Di «sepoltura de' Giraldi» a san Niccolò monsignor Borsetti parla poi nel *Supplemento al «Compendio storico» del signor D. Marc'Antonio Guarini ferrarese*, Ferrara, Bolzoni, 1670, p. 182. In realtà Guarini, in quel *Compendio storico dell'origine, accrescimento, e prerogative delle Chiese, e luoghi più della città, e diocesi di Ferrara*, Ferrara, Baldini, 1621, p. 74, si limita a registrare che a san Niccolò «giacciono molti soggetti di valore», tra cui «Giraldi detto Cintio». Infine non trovo riscontri alla notizia riferita dal primo editore de *Gli Eudemoni*, Giuseppe Ferraro, il quale, nel *Diario del viaggio fatto in Inghilterra nel 1639 dal nunzio pontificio Rossetti*, Bologna, Romagnoli, 1885, p. 45, nota 1, riporta che Giraldi «fu sepolto in S. Domenico, ma poscia trasportato al Cimitero Comunale detto la Certosa, nel Panteon degli Illustri Ferraresi, pochi anni or sono».



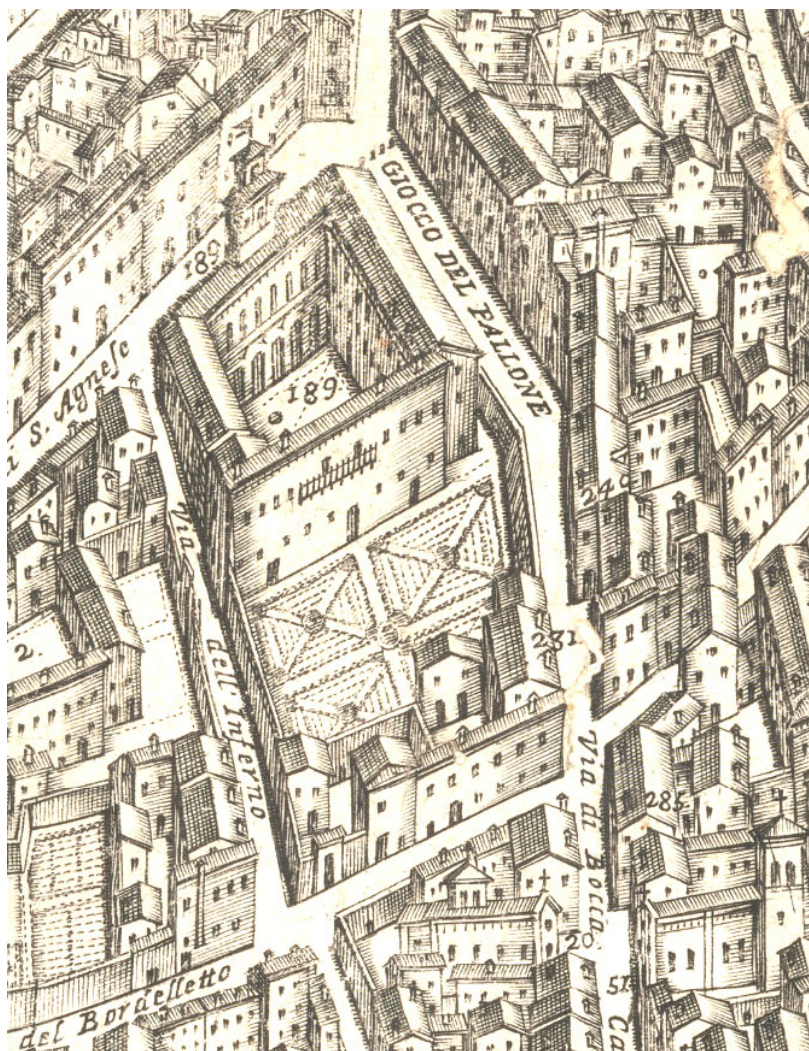


Fig. 2: Nuova pianta ed alzato della città di Ferrara, con tutte le sue strade, chiese, palazzi, ed altre fabbriche, come si trovano nell'anno MDCCXXXVII disegnata, ed intagliata da ANDREA BOLZONI ferrarese dal quale se ne dispensano le copie nella città medesima, 1746. Carta foderata con tela spessa. Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Fondo Estense, Mappe e carte geografiche, segnatura C.G.ATL.1.B., Estense Digital Library, <https://n2t.net/ark:/65666/v1/13668>. Particolare: 189, «Studio pubblico detto il Palazzo del Paradiso con annesse le Scuole Pie de' Maestri Francesi»; 231, «Codecà a S. Clemente», lungo via «Gioco del Pallone».

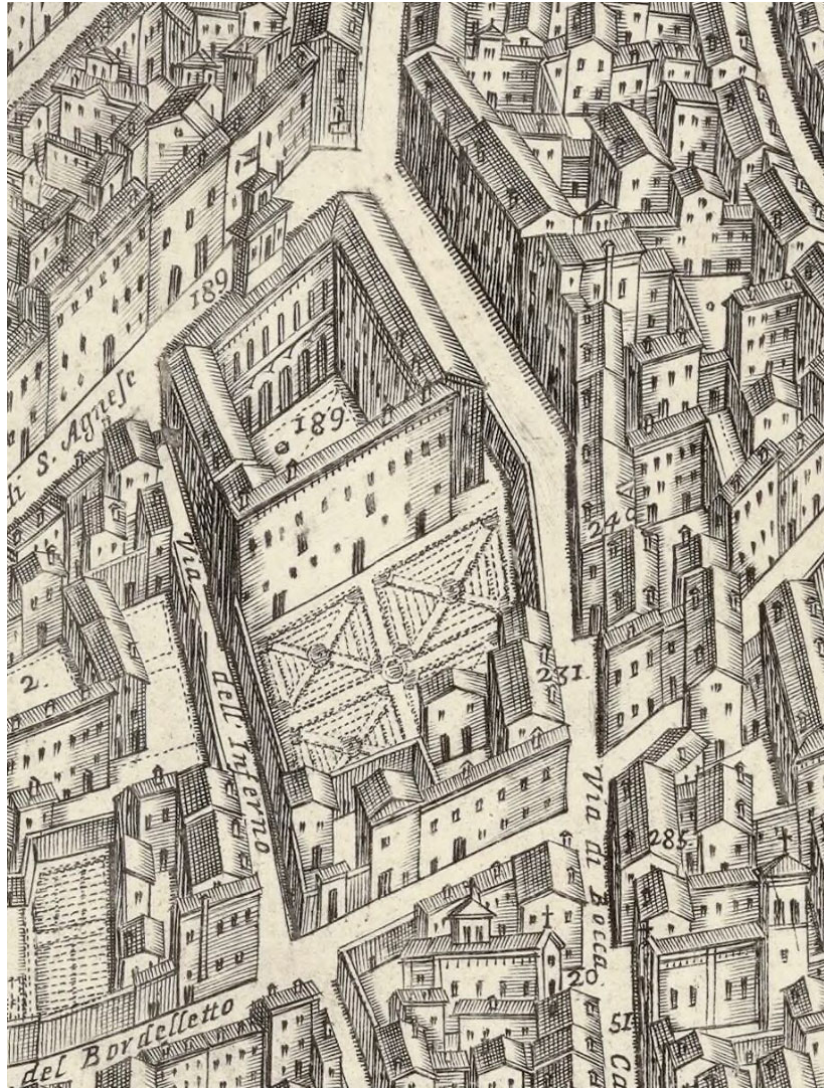


Fig. 3: *Pianta ed alzato della città di Ferrara, prima pubblicata da Andrea Bolzoni [...], nel MDCC XLVII, ed ora ridotta secondo il suo stato nel presente anno MDCLXXXII da Giambattista Galli, 1782.* Parigi, Bibliothèque nationale de France, Collection Cartes et plans, Magasin, segnatura GE C-1802 (1-6). <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40687480f>. Particolare: 189, «Studio pubblico detto il Palazzo del Paradiso con annesse le Scuole Pie de' Maestri Francesi»; 231, «Codecà a S. Clemente».



Fig. 4: FILIPPO BORGATTI (disegnatore) - AMILCARE BRIANI (incisore), *La pianta di Ferrara nell'anno 1597*, Bologna, Stabilimento Litografico G. Wenk e figli, 1895. Carta su tela. Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Fondo Estense, Mappe e carte geografiche, segnatura 1007. Estense Digital Library, <https://n2t.net/ark:/65666/v1/109913>. Particolare: 355, «Palazzo del Paradiso»; «Strada del Gioco del Pallone».

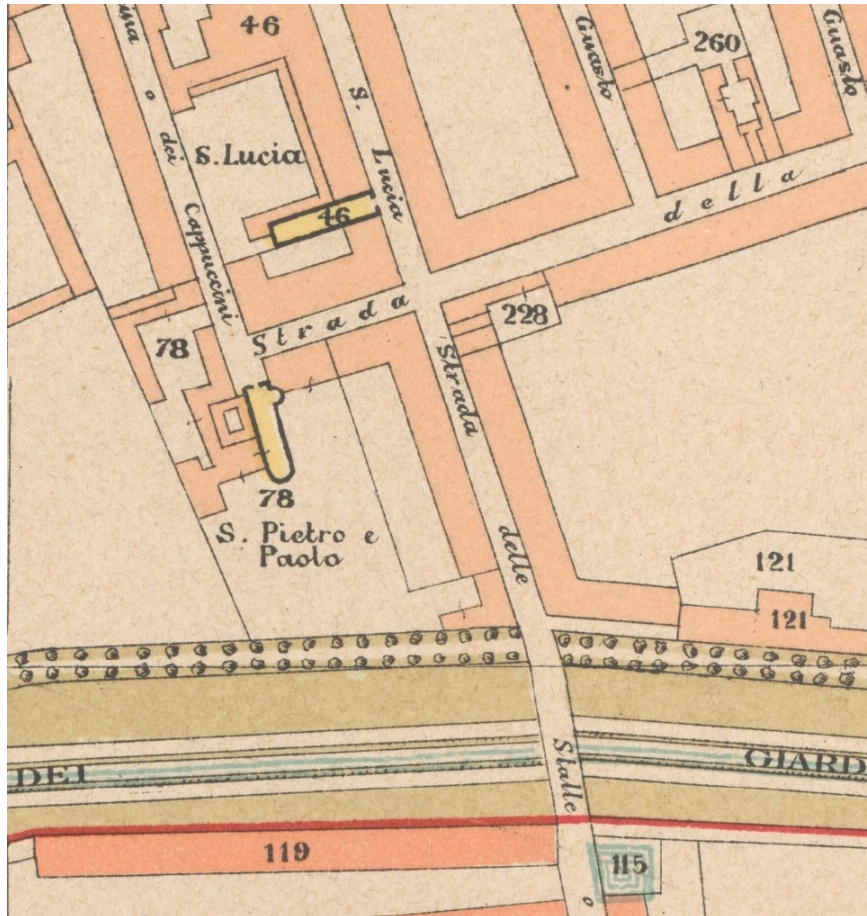


Fig. 5: FILIPPO BORGATTI (disegnatore) - AMILCARE BRIANI (incisore), *La pianta di Ferrara nell'anno 1597*, Bologna, Stabilimento Litografico G. Wenk e figli, 1895. Carta su tela. Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Fondo Estense, Mappe e carte geografiche, segnatura 1007. Estense Digital Library, <https://n2t.net/ark:/65666/v1/109912>. Particolare: 228, «Giraldi Gio. Battista».

«A casa del Ziraldo». Sulla messa in scena dell'«Arrenopia»

Questo studio esamina le sparse notizie relative all'unica messa in scena attestata dell'*Arrenopia* di Giraldo Cinthio tra febbraio e marzo del 1563. Le fonti ricondotte ad unità sono di tre tipi: opere giraldiane (in particolare *Carteggio*, *Ecatommitti*, tragedie), documenti d'archivio conservati a Ferrara, Modena e Torino, spigolature di eruditi tra Cinque e Ottocento. Particolare attenzione è prestata al luogo della *première*, il cortile della casa ferrarese di Giraldo, attigua a Palazzo del Paradiso e raggiungibile attraverso un cavalcavia sospeso. L'ubicazione della casa è studiata incrociando fonti archivistiche e testimonianze cartografiche, riprodotte in appendice. Nella stessa luce sono incidentalmente ridiscussi alcuni aspetti della biografia di Giraldo.

«A casa del Ziraldo». About the staging of the «Arrenopia».

This study examines the scattered information relating to the single attested staging of Giraldo Cinthio's *Arrenopia* between February and March 1563. Three types of sources are brought back to unity: Giraldian works (in particular letters, *Ecatommitti*, tragedies), archival documents preserved in Ferrara, Modena and Turin, researches by scholars between the sixteenth and nineteenth centuries. Particular attention is paid to the *première's* location, the courtyard of Giraldo's house in Ferrara, near to Palazzo del Paradiso and reachable through a suspended overpass. The location of his house is studied by crossing archival sources and cartographic evidence, reproduced in the appendix. In the same light, some aspects of Giraldo's biography are incidentally reconsidered.



SUSANNA VILLARI

APPUNTI SULLA MISCELLANEA POETICA LATINA  
DI GIRALDI (FERRARA, ROSSO, 1537)

Nel 1537, presso lo stampatore ferrarese Francesco Rosso, Giraldi pubblicava una miscellanea di scritti latini, in maggior parte in versi, con cui intendeva sancire il suo esordio ufficiale in campo poetico, essendosi distinto fino a quel momento come medico e professore di filosofia<sup>1</sup>.

Tale miscellanea, rimasta finora totalmente ai margini degli studi critici su Giraldi<sup>2</sup>, offre un interessante quadro della

<sup>1</sup> Sulla biografia giraldiana, anche per la bibliografia pregressa, rinvio a S. VILLARI, *Le più antiche biografie giraldiane*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», I (2015), pp. 17-60.

<sup>2</sup> Niente più che qualche cenno in R. PICCIONI, *Vita di Giambattista Giraldi con una appendice di documenti inediti, seguita da un breve studio sopra l'«Eglo» del medesimo*, «Atti e Memorie della Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria», serie I, XVIII (1908), pp. 103-231: 120. Dedicò un denso paragrafo L. BERTHÉ DE BESAUCÈLE, *Jean Baptiste Giraldi (1504-1573). Étude sur l'évolution des théories littéraires en Italie au XVI<sup>e</sup> siècle, suivie d'une notice sur G. Chappuis traducteur français de Giraldi*, Paris, Picard, 1920 [rist. anast.: Genève, Slatkine, 1969], pp. 37-42. Ma si veda soprattutto l'analisi di W. LUDWIG, *Strozzi und Giraldi. Panegyrik am Hofe der Este*, in *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo, 1441-1598*. Atti del Convegno internazionale (Copenaghen, maggio 1987), a cura di M. PADE, L. WAAGE PETERSEN e D. QUARTA, Modena, Panini, 1990, pp. 33-54. Cfr. anche GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996, in particolare per le epistole estratte dalla miscellanea (4, 5\*, 6\*, 9, 10\*, 11, 14, 15, 18, 19 e *App.* III) e per le relative note di commento. Notevole lo studio di J. HUTTON, *The Greek Anthology in Italy to the year 1800*,

temperie culturale della Ferrara estense del terzo decennio del Cinquecento, nonché dei suoi protagonisti, in un intreccio fra politica e letteratura, fra istanze poetiche ed encomiastiche.

Proprio all'occasionalità dei componimenti e alla loro appartenenza a un filone di poesia classicheggiante in lingua latina, nello stesso ambiente che pochi anni prima aveva prodotto un capolavoro come l'*Orlando furioso*, è probabilmente imputabile la marginale attenzione critica riservata a questa raccolta.

Eppure, per chi si occupa di Giralaldi e del *milieu* ferrarese della prima metà del XVI secolo, un'analisi della consistenza e dei contenuti di tale miscellanea risulta imprescindibile ai fini della comprensione delle dinamiche culturali proprie di quell'età e della fortuna di generi che, lungi dall'essere obsoleti, continuavano a mostrare una straordinaria vitalità. Si tratta senza dubbio di testi che, per le loro implicazioni, meritano e attendono di essere divulgati criticamente, con tutti i sussidi filologici ed esegetici.

In questa sede mi ripropongo di avviare un primo sistematico studio della raccolta (d'ora in avanti Misc. 1537), anche attraverso un confronto con la successiva edizione (*Poematia*), realizzata a Basilea nel 1540 con i tipi di Robert Winter. Punto di partenza è, ovviamente, una minuziosa descrizione dei contenuti delle cinquecentine. Per Misc. 1537 ci si avvale

Ithaca-New York, Cornell University Press, 1935, pp. 227-28, che segnala gli epigrammi giraldiani della raccolta ispirati all'*Anthologia Palatina* (su cui cfr. più sotto, pp. 68-70). Una scheda descrittiva della miscellanea, secondo l'esemplare conservato a Ginevra, presso la Fondation Barbier-Mueller (che riporta correzioni presumibilmente autografe di Giralaldi in corrispondenza dell'*errata corrige*, c. P[4]r), si legge in *De Dante à Chiabrera. Poètes italiens de la Renaissance dans la bibliothèque de la Fondation Barbier-Mueller*. Catalogue établi par J. BALSAMO, avec la collaboration de F. TOMASI. Préface de C. OSSOLA, Genève, Groz, 2007, pp. 390-92 (n. 192).

dell'esemplare conservato a Ferrara, Biblioteca comunale Ariosteana (E 4.4.33)<sup>3</sup>:

Vol. in 8°, A-O<sup>8</sup>, P<sup>4</sup>.

c. A1r [frontespizio]: CINTHII | IOANNIS BAPTISTAE GIRALDI |  
 FERRARIENSIS | DE OBITU DIVI ALFONSI ESTENSIS | PRINCIPIS  
 INVICTISS. | EPICEDION. | HERCVLES ESTENSIS DVX SALV-  
 |TATVS. | SYLVARVM LIBER VNUS. | ELEGIARVM LIBER VNVS. |  
 EPIGRAMMATON LIBRI DUO. | EIVSDEM SUPER IMITATIONE EPI-  
 |STOLA. | COELII CALCAGNINI AD EVNDEM | SVPER IMITA-  
 TIONE COMMEN-|TATIO PERQVAM ELEGANS. |LILII GREGORII  
 GIRALDI EPISTO-|LA BONAE FRVGIS REFERTIS |SIMA.

<sup>3</sup> L'esemplare reca nel foglio di guardia anteriore la nota di possesso «Bernardi Aldobr(andin)» e la seguente dicitura manoscritta, che segnala il dono dell'esemplare al suo discepolo: «Cintius Joannes Batista Giraldu Ber(nardo) Ald(obrandino) discipulo suo carissimo d(ono) d(edit)». Presenta note di lettura, in una scrittura cinquecentesca, in alcune carte (cc. A1v, A2m, A3v, D[8]v, E2v, E4v, E[5]r, E[6]r, E[7]v-[8]v, F1v, F2r, F3r, F[5]v-[6]r, F[7]r, F[8]r-G1r, G3r, G[5]m, G[6]v-[7]v, H1v-2v, H4r-I1v, I2v-K1r, K2v-3v, K[5]r, K[6]r, L1v, L2v, L[4]r, L[5]m, L[6]v-M[5]r, M[6]r-[8]r, N2r-[5]r, N[7]r-O1r, O2r, O3v-4r, O[5]r-[6]r, O[7]v-P1v-3v). Presso la Biblioteca comunale Ariosteana si conserva anche un altro esemplare, con segnatura P.37.2.4, recante note di possesso e di lettura e la dedica autografa dell'autore (vergata nel margine inferiore a lettere capitali) indirizzata a Alfonso Turchi: «Alph(onso) Turco v(iro) c(larissimo), quem, ob egregias corp(or)is et animi dotes, ipso lustrico Coelii filioli die sibi religiosa fontis cognatione coniunxit, Cinthius Ioann(es) Bap(tista) Gyr(aldus) animi addicti ac benevolentis ergo d(ono) d(edit)». Entrambi gli esemplari sono schedati da M. RINALDI, *Le opere a stampa di Giovanni Battista Giraldo Cinzio*, in *«In vaghissima scena et in lucidissimo specchio, le varie maniere del viver humano»*. *Libri e documenti di Giovanni Battista Giraldo Cinzio presso la biblioteca Ariosteana*, a cura di A. FARINELLI TOSELLI e M. RINALDI, Como-Pavia, Ibis, 2004, pp. 33-62: 37-38. Salvo diversa indicazione, all'interno delle descrizioni, i titoli rimandano a componimenti in versi. Si avverte inoltre che nella trascrizione dei testi sono stati operati, qui e altrove, cauti interventi di normalizzazione, secondo criteri attuali, del sistema interpuntivo e dell'uso delle maiuscole.

cc. A1r: *In detractorem*; cc. A2r-3r: [epistola] *Coelio Calcagnino suo*; c. A3r: [epistola] *Coelius Calcagninus Cin(thio) Io(anni) Bap(tistae) Gy(raldo) suo*; c. A4r: [epistola dedicatoria] *D(ivo) Herculi Esten(s) II duci invictissimo*; c. A4v: [iscrizione funebre per Alfonso I d'Este con distico finale]; A[5]r: *D(ivo) Herculi Esten(s)*; / cc. A[5]v-B2v: *IN OBITU DIVI ALFONSI ESTENSIS DUCIS INVICTISSIMI EPICEDION*; c. B3r: *Lilius Gregorius Gyraldus ad Cynthium Ioannem Bap(tistam) Gyraldum*; c. B3v: *D(ivo) Herculi Estensi II duci invictissimo*; *Ad illustrem Galeatium Esten(sem) Tassonum Comitem clar(issimum)*. / cc. B4r-D[8]v: *HERCULES ESTENSIS SECUNDUS DUX SALUTATUS*. [Comprende]: [compianto per la morte di Alfonso I]; *Continuatio cum epicedio*; *Hector Sacratu plebis tribunus*; *Alfonsus Trotus eques hierosolymitanus*; *Hercules esten(s) dux equo invecus*; *Hercules Turcus Berlingerius neapolitanus comes*; *Galeatius Estensis Tassonus comes*; *Augustinus Mediola(nensium) legatus*; *Hippolytus Esten(s) archiepis(copus) medio(lanensis)*; *Alfonsi duo Esten(ses)*; *Guronus Esten(sis)*; *Iacobus Alvarotus et Francinus ducis a consiliis*; *Marc(us) Ant(onius) Begatius praetor*; *Ludovicus Cato*; *Opizo*; *Remus et Alexander Guarinus a secretis*; *Iacobus Actaiolus*; *Antonius Romaeus*; *Bartholomaeus Ferrinus*; *Hercules Bentivolus*; *Antonius Musa Brasavolus archiatrus*; *Alexander Pharufinus comes*; *Mesinus Furnius*; *Paulus Constabilis comes*; *Alfonsus Turcus*; *Andreas Archi comes*; *Hippolytus Malchiavellus*; *Hieronymus Brasavolus*; *Antonius Gallus dominus Ponti*; *Camillus Tassonus comes*; *Hercules Trottus*; *Scipio Bonleus*; *Qualinus*; *Franciscus Estensis princeps*; *Franciscus Villa et Marcus Pius*; *Matthens Cassellius*; *Ad Paulum III pont(ificem) max(imum)*; *Coelius Calcagninus*; *Bartholomaeus Prosper(us) ducis a secretis*; *Gillinus episcop(us)*; *Dia Renata et sociae*; *Anna Parthenia domina Ponti*; *Leonarda Estensis*; *Renata Parthenia*; *Maria Noiana*; *Hippolyte [sic per Hippolyta]*; *Issabella*; *Diana Araeosta*; *Dia Renata*; *Anna et Alfonsus ducis filii*; *Peroratio. Finis*. / c. D[8]vr: [Epigrammi di Celio Calcagnini, Lilio Gregorio Giralardi, Flavio Antonio Giralardi]; cc. E1r-2r: [epistola] *Lectori optimo*; c. E2v: *Ad divum Herculem Estensem II ducem invictiss(imum)*. / cc. E3r-H[8]v: *SILVARUM LIBER UNUS*. [Comprende]: *De reditu in patriam Lili Gregorii Gyraldi*; *Herculis in Artusi venatorii canis funere lachrymae*; *eiusdem Artusi epicedion*; *De Paulo tertio pontifice maximo*; *Epithalamion Thomae Manfredi et Bartholomaeae Bentiae*; *Lucio Soccino Bentio*; *Nisa aegloga ad d(ivum) Herculem esten(sem) II*; [epistola] *Antonio Musae Brasavolo physico praestantissimo*; *In funere Ioannis Manardi praeceptoris optimi*; [epigramma di Lilio Gregorio Giralardi]; *Daphnis aegloga qua Ludovicus Bonactiolus et Ioannes Manardus deplorantur*; *Bartholomaeo Prospero*

*penitiorum Herculis Estensis ducis invictissimi co(n)siliorum participi fidissimo; Nisus aegloga ad eundem de eius et Beatricis Priscianae virginis lectissimae auspiciatissimis nuptiis; [epistola] Alfonso Guarino suo; Alcon aegloga, ad Alexandrum Guarinum, virum clarissimum, de Francisci Alfonsi fratris filii et Ursinae Malchiavellae virginis praestantissimae nuptiis; Ad illustrem comitem Galeatium Estensem Tassonum; [epistola] Ad ill(ustrem) Galeatium Estens(em) Tass(onem); Thyrsis aegloga ad d(ivum) Herc(ulem) Esten(sem) II; Ad illustrem Victoriam Piscariae dominam; Orat Deum opt(imum) maximum ut se ab imminente huius vitae pelagi naufragio incolumen servet; Excitatio sui ipsius; De Coelii Calcagnini hymno; Ad imaginem divi Hieronymi in nucis calyce expressam Coelii Calcagnini hymnus. / cc. I1r-K1r: ELEGIARUM LIBER UNUS. [Comprende:] In funere Deliae Damianae Malchiavellae socrus; [iscrizione funebre per Delia Damiana Machiavelli con distico finale]; Pro Ludovico Bonactiolo primi nominis physico soteria; Ad Ioannem Manardum pro Olympio filio servato; Ad Coelium Calcagninum; In perfidum detractorem; In eundem; In tumidum Archemorum; De felici Herculis Esten(sis) II in patriam reditu./ cc. K2r-M[8]v: EPIGRAMMATON LIBRI DUO. cc. K2r-L[5]v: Epigrammaton liber primus. [Comprende:] Ad d(ivum) Herculem Estensem II; In invidum; De d(ivo) Hercule Estensi II; De Solone philosopho et Venere Dea; Ad Petrum Bembum; Ad eundem; De Iove et amore; De fabro meretricis domum colente; De d(ivo) Herc(ule) Estensi II; Ad Io(annem) Stancarium optimae spei adolescentem; Ad quendam; Ad Dianam Araeostam; De d(ivo) Herc(ule) Estensi II; De Niobe; Ad Dianam Araeostam; De lycu palustre; Ad d(ivum) Herc(ulem) Esten(sem) II de Diana Araeosta; De sole et Diana Araeosta; De lycu palustre; De Turco et Carolo imperatore; De eodem Carolo; De eodem; De amore inermi; De d(ivo) Herc(ule) Estensi II; Ad Dindymum; Galatea ad Venerem; In Lygdamum; De amore et Diana Arae(osta); De Alberto Turco; De eodem; Annae Bereguardae tum(ulus); De Admeto puero; In lycum palustrem; De amore et Diana Arae(osta); Artusi Herc(ulis) Esten(sis) venatorii canis tumulus; De puero Daphni; De suo amore; Ad Dianam Araeo(stam); De Venere et Marte; De statua Veneris; De Daphne et Phoebos; De amoribus disparib(us); De Iove et cupidine; Ioannis Manardi tum(ulus); De amore fulmen fractum manu gerente; De eodem; Divi Alfonsi Estensis tum(ulus); De eodem; Ad Cassandram Minotam; Ad Iuliam; Ad Flavium Antonium fratrem; De Caroli imperatoris augusti effigie; De se ad Amorem; In Pactium; In maledicum Archemorum de Coelio Calcagnino; Ad d(ivum) Herc(ulem) Estensem II; In invidum; Mora nigra ex albis./ Primi libri finis. / cc. L[6]r- M[8]v: Epigrammaton lib(er) secundus. [Comprende:] Ad*

*d(ivum) Herculem Esten(sem) II; De se et Diana ad auras; In hycum palustrem; Deliae Damianae socrus tumulus; Fulvii Baltbasaris Bardelli tum(ulus); In tumidum Archemorum; De Georgio Loxano et Catherina Aquila coniugg(es); Ad Liliu(m) Gregorium Gyraldu(m); Ad d(ivam) Renatam Estensem; Ad Coeliu(m) Calcagninu(m); De Francisco Sarraceno personato; De Admeto qui se haeredem instituit; In quendam; De Venere et Diana Araeosta; Ad Camillam Gyraldam optimae spei adolescentulam; Matris lacaenae virtus; Ad Lesbiam; Ad M(arcum) Ant(oniu(m)) Antimachum; Matris lacrymae in funere nati morsu anguis extincti; De Iulio sculptore; In Sinonem Eudolemu(m); De Niobe manu Praxitelis sculpta; In Sinonem Eudolemu(m); De Lesbia; De cuiusdam amoribus; Uxoris pro viro fortitudo; Ad Manlium; De Lacone quodam; Ad Gallum; In Sinonem Eudolemu(m); In Vesbiam; De Ecnomi saevitia; Hecubae virtus; De Cloantho; De Amore; Matris lacaena virtus in filium degenerem; Ad d(ivum) Herc(ulem) Ensten(sem) pro munere exorato; Ad Lesbiam; Ad Franciscu(m) Sarracenu(m); De Pasiphae; Ad Venerem; Ad Lesbiam; De morte Hectoris; Ad Iuliam; In Tollam; Ad Marcum de eius amica; Cupido ad Apollinem qui ipsum et eius tela spernebat; De Daedalo qui in palude morsu anguis mortuus est; Fortuna d(ivo) Herculi Estensi alas dicat; De Annibale a rivali extincto; Lucretiae romanae tum(ulus); De se ad Musas. /Secundi libri finis. / cc. N1r-P[4]v. DE IMITATIONE [epistole]: Cynthius Ioannes Baptista Gyraldu(s) Coelio Calcagnino suo; Coelius Calcagninus Cynthio Ioanni Baptistae Giraldo; Ad Io(annem) Baptistam Cynthium Gyraldu(m) physicu(m) Coelii Calcagnini super imitatione commentatio; Lilius Gregorius Gyraldu(s) Cinthio Ioanni Baptistae Gyraldo. /c. P[3]v [colophon]: FERRARIAE, EX FRANCISCI ROSCII FERRARIENSIS LIBRARIA OFFICINA, AD IIII IDVS NOVEMBR(18) M.D.XXXVII; c. P[4]r. [errata corrige]; P[4]v. bianca.*

Già a un primo sguardo si nota che alla principale classificazione suggerita dai titoli delle sezioni (*Silvarum liber unus*, *Elegiarum liber unus*, *Epigrammaton libri duo*) non sempre corrisponde nell'opera una rigorosa distribuzione dei testi. Si dispiegano nell'intera raccolta, infatti, anche al di là della scansione sotto precise rubriche, epicedi, epitalami, carmi elogiativi e gratulatori, egloghe, elegie e epigrammi, pur restando evidente la tendenza a una suddivisione per generi. Una maggiore compattezza, in questa direzione, venne raggiunta nella seconda edizione dell'opera, che reca il titolo sintetico *Poematia*,

di cui segue qui la descrizione (fondata sull'esemplare di Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteana, E.7.2.19)<sup>4</sup>:

Vol. In 8°, a<sup>8</sup>, A-P<sup>8</sup>, cc. [8], pp. 236, cc. [4].

c. a1r [frontespizio]: CYNTHII | IOANNIS BAPTISTAE | GYRALDI  
FERRARIENSIS | POEMATIA. | Quorum catalogum sequenti | pagina  
reperies. |[epigramma di Lilio Gregorio Girdali a Giovan Battista  
Girdali<sup>5</sup>] | Basileae.

c. a1v: *Catalogus eorum quae in hisce Cynthii Ioann(is) Bap(tistae) Gyraldi  
poematii continentur; In detractorem*; cc. a2r-[5]r: [epistola] *Coelio Calca-  
gnini suo*; cc. A[5]v-[6]r: [epistola] *Coelius Calcagninus Cinth(io) Io(anni)  
Bap(tistae) Gyraldo suo*; cc. a[6]v-a[7]r: [epistola dedicatoria] *D(ivo)  
Herculi Estensi II duci invictis(simo)*; cc. a[7]v-8r: [iscrizione funebre  
per Alfonso I d'Este con distico finale]; a[8]v: *D(ivo) Herculi Estensi  
II duci illustris(simo)* / pp. 1-12: *IN OBITU DIVI ALFONSI ESTENSIS  
DUCIS INVICTISSIMI EPICEDION* / p. 11: *Lilius Gregorius Gyraldus ad  
Cynthium Ioan(nem) Baptistam Gyraldum; D(ivi) Herculi Estensi II duci  
invictissimo*; p. 12: *Ad illustrem Galeatium Esten(sem) Tassonum comitem  
clarissimum*; pp. 13-47: *HERCULES ESTENSIS DUX SALUTATUS*.  
[Comprende]: pp. 13-14: [compianto per la morte di Alfonso I];  
*Continuatio cum epicedio*; pp. 14-47: *Hector Sacratu plebis tribunus; Alfon-  
sus Trottu eques hierosolymitanus; Hercules esten(sis) dux equo invecu; Her-  
cules Turcu Berlingeriu neapolitanu comes; Galeatius Esten(sis) Tassonu  
comes; Augustinus Mediolanensium legatu; Hippolytu Estensiu archiepiscopus  
mediolanensiu; Alfonsi duo Estenses; Guronu Estensiu; Iacobu Alvarotu et  
Francinu ducis a consiliu; Marcus Ant(oniu) Begattu praetor; Ludovicu  
Cato i(llu)stris v(ir) consultu; Opizxo Remu et Alexander Guarinu a secre-  
tis; Iacobu Actiaiolu; Antoniu Romeu; Bartholomeu Ferrinu; Hercules*

<sup>4</sup> Cfr. RINALDI, *Le opere a stampa*, p. 38.

<sup>5</sup> Questo l'epigramma augurale («Lilius Greg(orius) Gyraldus Cinthio Girdalo») composto di due distici: «Edita cum nondum fuerint tua carmina, Cynthi, | cur tamen e populo quilibet illa canit? | Omen habet: nam fama solet praedicere verum; | hoc signum longae posteritatis erit» («Perché, Cinthio, pur non essendo ancora editi, tuttavia chiunque tra la gente canta i tuoi carmi? Traino un augurio: infatti la fama suole anticipare il vero; sarà questo il segnale di un lungo avvenire»). In questo e in altri casi, quando non diversamente specificato, sono mie le traduzioni.

*Bentivolus; Antonius Musa Brasavolus archiater; Alexander Pharaphinus; Mesinus Furnius; Paulus Constabilis comes; Alfonsus Turcus; Andreas Archi comes; Ippolytus Malchiavellus; Hieronymus Brasavolus; Anton(ius) Gallus dominus Ponti; Camillus Tassonus comes, Herc(ules) Trottus; Scipio Bonleus; Qualinus; Illustris Franciscus Esten(sis) frater ducis; Franciscus Villa et Marcus Pius; Mattheus Cassellius; Ad Paulum III pontificem maximum; Coelius Calcagninus; Bartholomeus Prosper(us) ducis a secertis [sic]; Gillinus episcopus; Dia Renata et sociae; Anna Parthenia domina Ponti; Leonarda Estens(is); Renata Parthenia; Maria Noianda; Hippolyta mutinensis; Issabella mutines(sis); Diana Ariosta; Dia Renata; Anna et Alfonsus ducis filii; Peroratio. Finis. / p. 47: *In livorem*; pp. 47-48: [Epigrammi di Celio Calcagnini, Lilio Gregorio Giraldi, Flavio Antonio Giraldi]; pp. 49-53: [epistola] *candido lectori*; p. 53 *D(ivo) Herculi Esten(sis) II duci illustriss(imo)*. / pp. 54-71: *Siharum liber*. [Comprende:] *De Lili Gregorii Gyraldi in patriam reditu; Artusii Herculis Esten(sis) venatorii canis funus; eiusdem epicedion; De Paulo III pont(ifice) max(imo); Ad illustrem Victoriam Piscariae dominam; Orat Deum opt(imum) max(imum) ut se ab imminente huius vitae naufragio incolumen servet; Excitatio sui ipsius*. / pp. 71-75: *De Coelii Calcagnini hymno; Ad imaginem divi Hieronymi in nucis calyce expressam Coelii Calcagnini hymnus*; pp. 76-89: *In nuptias Ioann(is) Sinapii Germani et Franciscae Bucyronae Gallae epithalamion*. / pp. 90-114: AEGLOGAE. [Comprende:] *Aegloga I [Nisa]; [epistola] Antonio Musae Brasavolo medico praestantissimo; Daphnis; Aegloga II in funere Ioan(nis) Manardi praeceptoris optimi et Ludovici Bonactoli; Bartholomaeo Prospero consiliorum Herculis Estensis participi fidissimo; Nisus Aegloga III ad eundem, de eius et Beatricis Priscianae nuptiis; [epistola] Alfonso Guarino; Alcon aegloga III, ad Alexandrum Guarinum virum clarissimum de Francisci Alfonsi fratris filii et Ursinae Malchiavellae nuptiis; Ad ill(ustrem) Galeatium Esten(sem) Tasson(um); [epistola] Illust(ri) Galeat(io) Est(ensi) Tassono; Thyrsis aegloga V ad d(ivum) Herc(ulem) Esten(sem)*. Finis. / pp. 115-44: ELEGLARUM LIBER UNUS. [Comprende:] *In funere Deliae Damianae Malchiavellae socrus; [iscrizione funebre per Delia Damiana Machiavelli con distico finale]; Pro Ludovico Bonactiolo primi nominis physico soteria; Ad Ioannem Manardum pro Olympio filio servato; Ad Coelium Calcagninum; In perfidum detractorem; In eundem; In tumidum Archemorum; De felici Herculis Esten(sis) II in patriam reditu; Epithalamion Thomae Manfredi et Bartholomaeae Bentiae; In funere Ioannis Manardi praeceptoris optimi; Ad Ioannem Baptistam Cananum, discipulum amantissimum*. Finis. / pp. 145-63: EPIGRAMMATON LIBER I. [Comprende:] *Ad d(ivum) Herculem Estensem II; In invidum; De d(ivo) Hercule Estensi II; De Solone philo-**

*sopho et Venere Dea; Ad Petrum Bembum; Ad eundem; De Iove et amore; De fabro meretricis domum colente; De d(ivo) Hercule Esten(si) II; Ad Io(annem) Stancharium optimaе spei adolescentem; Ad quendam; Ad Dianam Ariostam; De d(ivo) Herc(ule) Estensi II; De Niobe; Ad Dianam Ariostam; De lycō palustre; Ad d(ivum) Herc(ulem) Esten(sem) II de Diana Ariosta; De sole et Diana Ariosta; De lycō palustre; De Turco et Carolo imperatore; De eodem Carolo; De eodem; De amore inermi; De d(ivo) Herc(ule) Esten(si) II; Ad Dindymum; Galatea ad Venerem; In Lygdamum; De amore et Diana Ariosta(a); De Alberto Turco; De eodem; Annae Bereguardae tumulus; De Admeto puero; In lycum palustrem; De amore et Diana Ariosta; Artusi Herc(ulis) Esten(sis) venatorii canis tumulus; De puero Daphni; De suo amore; Ad Dianam Ariostam; De Venere et Marte; De statua Veneris; De amoribus dispar(ibus); De Iove et cupidine; Ioannis Manardi tumulus; De amore fulmen fractum manu gerente; De eodem; D(ivi) Alfonsi Esten(sis) tum(ulus); De eodem; Ad Cassandram Minotam; Ad Iuliam; Ad Flavium Ant(onium) fratrem; De Caroli imperatoris augusti effigie; De se ad Amorem; In Pactium; In maledicum Archemorum de Coelio Calcagnino; Ad d(ivum) Herc(ulem) Esten(sem) II; In invidum; Mora nigra ex albis; Ad illustrem Galeatium Esten(sem) Tassonum, virum clarissimum; De Hercule Estens(i) duce III. / pp. 164-82: EPIGRAMMATON LIBER II. [Comprende:] Ad d(ivum) Herculem Esten(sem) II; De se et Diana ad auras; In lycum palustrem; Deliae Damianae socrus tumulus; Fulvii Balthasaris Bardelli tumulus; In tumidum Archemorum; De Georg(ō) Loxano et Catherina Aquila coniug(es); Ad Liliū Gregorium Gyraldum; Ad d(ivam) Renatam Esten(sem); Ad Coeliū Calcagninum; De Francisco Sarraceno personato; De Admeto qui se haeredem instituit; In quendam; De Venere et Diana Ariosta; Ad Camillam Gyraldam optimaе spei adolescentulam; Matris lacaenae virtus; Ad Lesbiam; Ad Marcum; Matris lacrymae in funere nati morsu anguis extincti; De Iulio sculptore; In Sinonem Eudolemum; De Niobe manu Praxitelis sculpta; In Sinonem Eudolemum; De Lesbia; De cuiusdam amoribus; Uxor̄is pro viro fortitudo; Ad Manlium; De Lacone quodam; Ad Gallum; In Sinonem Eudolemum; In Vesbiam; De Ecnomi saevitia; Hecubae virtus; De Cloantbo; De Amore; Matris lacaena virtus in filium degenerem; Ad d(ivum) Herc(ulem) Esten(sem) pro munere exorato; Ad Lesbiam; Ad Franciscum Sarracenum; De Pasiphae; Ad Venerem; Ad Lesbiam; De morte Hectoris; Ad Iuliam; In Tollam; Ad Marcum, de eius amica; Cupido ad Apollinem, qui ipsum et eius tela spernebat; De Daedalo, qui in palude morsu anguis mortuus est; Fortuna d(ivo) Herculi Estensi alas dicat; De Annibali a rivali extincto; Lucretiae romanae tumulus; De se ad Musas. / Epigrammatum libri secundi finis. / p. 182: [avviso editoriale] Candido*

*lectoris*; pp. 183-97: *DE USU PARTIUM, SIVE DE PARTIBUS CORPORIS HUMANI FRAGMENTA QUAEDAM*; pp. 199-207: [epistola *de imitatione*] *Cynthius Ioann(es) Bap(tista) Gyraldus Coelio Calcagnino*; pp. 207-08: [epistola] *Coelius Calcagninus Cynthio Ioanni Bap(tistae) Giraldo*; pp. 209-32: *Ad Cynthium Ioannem Bap(tistam) Gyraldum physicum Coelii Calcagnini super imitatione commentatio*; pp. 233-36: *Lilii Gregorii Gyraldi ad Cynthium Gyraldum epistola*; c. P[7]r: *Errata inter excudendum commissa sic emenda*; c. P[7]v: [colophon]: Basileae. In officina Roberti VVinter anno a natali Christi MDXXXX. mense martio; c. P[8]rv. [bianca].

Di tale edizione esiste anche un'emissione del 1544, con rinnovato frontespizio:

Vol. In 8°, a<sup>8</sup>, A-P<sup>8</sup>, cc. [8], pp. 236, cc. [4]; a<sup>8</sup>-d<sup>8</sup>, pp. 58 [+4 bianche].  
[frontespizio]: CYNTHII | IOANNIS BAPTISTAE | GYRALDI  
FERRARIENSIS | POEMATIA. | Quorum catalogum sequenti  
pagina reperies. | ITEM ANTONII | GERALDYNI POETAE |  
LAVREATI BVCOLICA | antehac paucis visa | Per Robertum  
VVinter, | Basileae, | anno M.D.XLIII.

Questa terza stampa, che ricalca la precedente persino negli errori di numerazione delle pagine<sup>6</sup>, rilancia l'opera di Giraldo insieme alle dodici bucoliche (presentate con frontespizio separato e paginazione autonoma) di un umanista del XV secolo, Antonio Geraldini<sup>7</sup>, accompagnate da una dedica, da-

<sup>6</sup> Questo dato dimostra lo sfruttamento delle medesime matrici di stampa allestite per l'edizione del 1540; tuttavia una collazione tra le due edizioni potrebbe consentire di verificare l'eventuale sussistenza di modifiche apportate alle forme tipografiche (per il momento è stato possibile, ad esempio, rilevare che a p. 35, nell'intestazione del componimento su Bartolomeo Prospero, in *Poematia* 1544 è ripristinata la lezione *secretis* contro l'erroneo *secertis* di *Poematia* 1540).

<sup>7</sup> Il *Bucolicum carmen* di Antonio Geraldini, elaborato in Spagna e stampato per la prima volta nel 1485 (Roma, [Eucharius Silber]), con dedica ad Alfonso, figlio del re di Spagna e arcivescovo di Saragozza, ebbe, alla stregua delle egloghe di Battista Spagnoli detto il Mantovano, una straordinaria fortuna editoriale, soprattutto in Germania. Cfr. F. BAUSI, *Geral-*

tata 1543, di Hieronymus Guntius di Biberach a Wilhelm Reiffenstein<sup>8</sup>.

La presenza del *Bucolicum carmen* di Geraldini dimostra peraltro quella valorizzazione del genere bucolico messa in atto in *Poematia* (fin dal 1540) dalla creazione di una sezione intitolata *Aeglogae*, all'interno della quale sono dislocate (con le relative dediche) le egloghe giraldiane, che in Misc. 1537 erano incluse indistintamente nel *Silvarum liber*. Il nuovo ordinamento di *Poematia*, come sopra accennato, doveva rispondere all'esigenza di un più organico assetto della silloge, cui concorrono almeno in parte altri spostamenti, nonché integrazioni o eliminazioni di testi; in calce alle *Sylvae* si trova aggiunto l'epitalamio *In nuptias Ioann(is) Sinapii Germani et Franciscæ Bucyronæ Gallæ* (pp. 76-89), la cui separazione dalle *Sylvae* è sottolineata dal titolo corrente «epithalamion», come pure il titolo corrente «hymnus» accompagna le pagine (72-75) con l'inno di Celio Calcagnini preceduto da un carme introduttivo<sup>9</sup>. L'*epithalamion Thomæ Manfredi et Bartholomæae Ben-*

*dini, Antonio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 1999, pp. 321-24. La dedica originaria all'arcivescovo Alfonso è riproposta nell'edizione Winter del 1544, alle pp. 6-7 (cc. a3v-4r) della parte del volume con la *Bucolica* del Geraldini.

<sup>8</sup> ANTONII GERALDINI *Bucolica* (pp. [3]-5, cc. a2r-3v. *Hieronymus Guntius Ioanni V Vilhelmo Reiffensteino* [...]). Si tratta di eruditi attivi nella cerchia dei riformatori svizzeri. Su Guntius, collaboratore di Zwingli e rettore dal 1536 della scuola "riformata" dell'ex convento domenicano di Basilea, è stato possibile carpire qualche informazione dal volume *I tetrastici giambici ed esametrici sugli episodi principali della vita di Gregorio Nazianziano*. Introduzione, edizione critica, traduzione e commento a cura di M. D'AMBROSI, Roma, Dipartimento di Filologia greca e latina – sezione bizantina-neoellenica – Università di Roma «La Sapienza», 2008, p. 113, nota 375.

<sup>9</sup> Già in Misc. 1537 (cc. H[7]r-[8]v), l'inno *Ad imaginem divi Hieronymi in nucis calyce expressam Coelii Calcagnini hymnus* si presenta di particolare interesse per il suo singolare soggetto, essendo, appunto, dedicato da Celio Calcagnini "a un'immagine di S. Girolamo rappresentata su un guscio di noce". Dai versi finali dell'inno si deduce che la noce istoriata è il dono di

*tiae* (in Misc. 1537 posto fra le *silvae*) viene collocato (ma senza i versi indirizzati a Soccino Benzi) tra gli ultimi componimenti dell'*Elegiarum liber* (pp. 130-36), seguito dall'elegia (già presente in Misc. 1537) *In funere Ioannis Manardi praeceptoris optimi* (pp. 136-39) e da un nuovo componimento indirizzato all'allievo Giovambattista Canani (pp. 139-44: *Ad Ioannem Baptistam Cananum discipulum amantissimum*)<sup>10</sup>. Un'altra aggiunta di rilievo riguarda l'incompiuto carme *De usu partium, sive de partibus corporis humani fragmenta quaedam*, che, coerentemente con le istanze di conciliazione di medicina e poesia manifestate già

un certo Bernardo («[...] quom, Bernarde, tuum admirabile munus | aspicerem [...]»), il quale rinnovava la tecnica dei due artisti famosi nell'antichità per le loro minuscole sculture: «[...] quondam | sic Callicatridae Graii et Myrmecidis artem | mirati, et magnum parva sub imagine mundum» («così un tempo si restava stupiti dell'arte di Callicatride e Mirmeclide, e sotto una piccola immagine si apriva un grande mondo»). Nei distici premessi all'inno (Misc. 1537, c. H[6]v, *Poematia*, p. 71) Giraldi allude all'eccezionale efficacia descrittiva dei versi di Calcagnini, capaci di evocare tante meraviglie dalla superficie di un'arida noce. Ma è interessante notare che nei *Discorsi intorno al comporre dei romanzi, delle comedie, delle tragedie* (Venezia, Giolito, 1554, p. 75) Giraldi ricorderà i due artisti greci (su cui vd. Plinio, *Nat. hist.* XXXVI 43) per stigmatizzarne lo sterile virtuosismo (vd. GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre. Rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. VILLARI, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi umanistici, 2002, p. 88 e nota 2).

<sup>10</sup> Giovambattista Canani, laureatosi il 18 aprile 1543, era allievo di Giraldi Cinthio per le lettere e di Antonio Musa Brasavola per la medicina. I promettenti esordi e gli auspicati successi, celebrati in questo carme, sarebbero stati sanciti di lì a poco dalla pubblicazione di un importante opuscolo, corredato dei disegni anatomici di Girolamo da Carpi: *Musculorum humani corporis picturata dissectio per Ioannem Baptistam Cananum ferrariensem medicum, in Bartholomei Nigrisoli ferrariensis patritii gratiam, nunc primum in lucem edita*, s.n.t. [ma Ferrara, Rosso, 1541?] (cfr. la ristampa anastatica, preceduta da un ampio saggio, a cura di G. MURATORI, Firenze, Sansoni, 1962). Per un profilo biografico: G. GLIOZZI, *Canani (Canano), Giovambattista, il Giovane*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XVII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 1974, pp. 716-20.

nei paratesti di Misc. 1537 (su cui ci soffermeremo oltre), imprimeva alla nuova edizione della raccolta una più forte connotazione, con la concreta dimostrazione della possibilità di trattare in versi tematiche medico-anatomiche. In *Poematia* un nuovo epigramma, *In livorem*, costituisce una decisa rivendicazione dell'autore contro la virulenza dei detrattori<sup>11</sup>, introducendo peraltro i cinque epigrammi già presenti in Misc. 1537, da cui traspaiono le percezioni e gli umori che accompagnarono l'uscita dei versi giraldiani in onore di Ercole II divenuto duca<sup>12</sup>. Sono tutte ancora da verificare, inoltre, le ragioni dell'esclusione dell'epigramma *De Daphne et Phoebos* (in Misc. 1537, a c. L2r) e i motivi e le occasioni dell'integrazione di due componimenti (dedicati a Galeazzo Estense Tassoni e al duca Ercole II d'Este) nel finale dell'*Epigrammaton liber*<sup>13</sup>.

Una puntuale collazione tra le edizioni (Misc. 1537, *Poematia* 1540, ma anche, come già osservato, *Poematia* 1544, nonostante

<sup>11</sup> Così si esprime infatti Girdali nel carme *In livorem* (*Poematia*, p. 47): «Livor tabifico qui mordet carmina morsu | quae magni Alcidae sceptraverenda canunt, | iam dentes, iam conde, miser, nihil hic tua possunt | vulnera; nam Alcide vindice tutus eo» (“Invidia, che mordi con morso maligno i carmi che cantano gli scettri venerabili del grande Alcide, ferma ormai i tuoi denti, fermali, o misera, qui non hanno alcun effetto le tue ferite; procedo sicuro, infatti, con Alcide protettore”).

<sup>12</sup> Si tratta di carmi (Misc. 1537, cc. D[8]rv, *Poematia*, pp. 47-48) che promuovono il valore poetico dei versi giraldiani e l'importanza della materia trattata: gli autori sono Celio Calcagnini (*inc.*: «Quod cultum carmen, quod doctas impleat aures»), Lilio Gregorio Giraldi (*inc.*: «Desine mirari Pisandri carmina, lector»), Flavio Antonio Giraldi a Ercole d'Este (*inc.*: «Quem fueris nactus vatem tibi quilibet alter»), e ancora Lilio Gregorio Giraldi (*inc.*: «Maeonidae oblitus carpit dum carmina Cynthi»; *inc.*: «I livor procul, procul monemus»). A quest'ultimo, di Lilio Gregorio, si lega con particolare pregnanza quello giraldiano aggiunto, *In livorem*. Ma per le critiche sollecitate dall'opera giraldiana, cfr. anche oltre, pp. 62-66.

<sup>13</sup> *Poematia*, p. 163: *Ad illust(rem) Galeatium Esten(sem) Tassonum virum clarissimum* (*inc.*: «Te duce iam saevos undarum vicimus aestus»); *De Hercule Estens(i) Duce IIII* (*inc.*: «Ora Cleonei capiti dum fulva leonis»).

quest'ultima sia una "rinfrescatura" della precedente) sarebbe comunque necessaria e auspicabile per evidenziare le varianti testuali e formulare accurate congetture sulla responsabilità dell'autore nella nuova stampa della silloge.

È possibile avanzare l'ipotesi, suscettibile di doverosi accertamenti, che la sollecitazione a rivedere la miscellanea per la pubblicazione a Basilea provenisse a Giralda da parte di Antonio Musa Brasavola, l'archiatra ferrarese, suo amico e collega, il quale nella stessa città svizzera, oltre a consegnare per la stampa alcune delle proprie opere mediche<sup>14</sup>, avrebbe pubblicato postumi a sua cura gli *Opera aliquot* di Celio Calcagnini (Basilea, Froben, 1544)<sup>15</sup>. Non è forse casuale, inoltre, che lo *Zodiacus vitae*, il più diffuso ed enigmatico poema filosofico-didattico del Rinascimento (la cui *editio princeps*, Venezia, Bernardino Vitali, s.d., si colloca con tutta probabilità nel 1536)<sup>16</sup>, fosse stato promosso dallo stesso Brasavola e riedito proprio a Basilea nel 1537<sup>17</sup>. Nell'epistola dedicatoria (a Ercole II

<sup>14</sup> In particolare nel 1541: ANTONII MUSAE BRASAVOLI *In octo libros Aphorismorum Hippocratis et Galeni, commentaria et annotationes* [...], Basilea, Froben, 1541. Cfr. G. GLIOZZI, *Brasavola, Antonio Musa*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XIV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 1972, pp. 51-52.

<sup>15</sup> Sulla storia di quest'opera e sui suoi contenuti cfr. S. VILLARI, *Gli «Opera aliquot» e l'eredità di Calcagnini. La testimonianza di Giralda Cinthio*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», IV (2018), pp. 5-94.

<sup>16</sup> A. GORFUNKEL, *Una edizione dello «Zodiacus vitae»*, «Rivista di Storia della filosofia», LIV, 2 (1999), pp. 309-12: 309. Cfr. anche M. PALUMBO, *Manzoli (Manzolini), Pier Angelo (Marcello Palingenio Stellato)*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LXIX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 2007, pp. 294-98.

<sup>17</sup> MARCELLI PALINGENII STELLATI poetae doctissimi *Zodiacus vitae, hoc est de hominis vita, studio, ac moribus optime instituendis libri XII. Ad illustriss. Ferrariae duces Herculem secundum. Opus mire eruditum planeque philosophicum nunc denuo longe quam antea cum emendatius tum diligentius excusum*, Basilea, Robert Winter, 1537. L'edizione, rispetto alla precedente, è peraltro corre-

d'Este), già edita nella *princeps* dello *Zodiacus vitae*, l'autore, noto con lo pseudonimo Marcello Palingenio Stellato, dichiara con chiarezza di aver scelto come destinatario il duca di Ferrara su suggerimento di Brasavola<sup>18</sup>. A prescindere dalle persistenti incertezze critiche sulla figura di Palingenio Stellato e sui suoi rapporti con l'ambiente ferrarese, sembra abbastanza evidente il ruolo significativo di Brasavola nella promozione, anche oltralpe, di opere poetiche di ampio respiro, filosofico e medico, come risultavano essere sia lo *Zodiacus vitae*<sup>19</sup>, sia la silloge giraldiana, che, nell'edizione svizzera, si arricchiva, co-

data di un copioso indice tematico («Rerum ac verborum toto hoc opere memorabilium Index»), che sottolinea la valenza pedagogica dell'opera.

<sup>18</sup> PALINGENII STELLATI *Zodiacus vitae*, c. a3r: «[...] audacter ad te profectus sum, eo maxime quod Antonius Musa Brasavola, vir singulari doctrina integritateque conspicuus, qui excellentiam tuam fidelissime colit, mihi de te spem optimam attulit. [...] Eo igitur suadente, opus nostrum, cui titulus est *Zodiacus vitae*, in duodecim libros digestum multosque per annos elaboratum, celsitudini tuae donamus, dicamus, nuncupamus, ut apud posteros nomen tuum clarum ac memorabile fiat» («arditamente mi accingo a servire te, tanto più che Antonio Musa Brasavola, uomo di singolare dottrina e ragguardevole per integrità, che onora assai fedelmente la tua eccellenza, mi ha ispirato ottime aspettative su di te. [...] Pertanto, consigliati da lui, doniamo, dedichiamo, consacriamo alla tua altezza questa nostra opera, il cui titolo è *Lo Zodiaco della vita*, suddiviso in dodici libri ed elaborato in molti anni, affinché il tuo nome diventi illustre e memorabile presso i posteri”).

<sup>19</sup> Basta un'occhiata al «Rerum [...] memorabilium Index» dell'edizione di Basilea del 1537 per cogliere i frequenti riferimenti al rapporto tra medicina e sapienza, nonché alle fragilità del corpo umano e al concreto operato dei medici. Non è stato possibile al momento consultare l'edizione dello *Zodiacus* realizzata a Basilea (Winter) nel 1543, nella quale (come riferisce PALUMBO, *Manzoli (Manzoli), Pier Angelo*, p. 297), il curatore Johann Herold segnala, tra l'altro, le competenze dell'autore, tanto da suggerire agli studiosi che il misterioso Palingenio fosse un medico. Il che, se così fosse, contribuirebbe a spiegare la natura del rapporto di Palingenio con Brasavola e il peculiare interesse che lo *Zodiacus vitae* aveva potuto suscitare nell'ambiente scientifico-medico, non solo ferrarese.

me ricordato, di frammenti del carme *De usu partium corporis humani*, attestanti una diversa stesura rispetto a quella inedita affidata all'autografo conservato a Ferrara, Biblioteca comunale Ariosteana, Classe I 370<sup>20</sup>. D'altro canto la produzione dell'officina tipografica di Robert Winter, anche a giudicare soltanto dai principali titoli desumibili, ad esempio, dal catalogo dell'ICCU, si caratterizza per la vastità di interessi, grammaticali, filosofici, etici, scientifici e in particolare medici. È da attribuirsi allo stesso Robert Winter l'avviso editoriale che introduce i frammenti del carme, dove Giraldi è esortato a portare a termine un'opera ritenuta di grande importanza sul duplice versante poetico e medico:

Candido lectori. Libuit nobis his Cynthii Gyraldi poëmatiis ipsius etiam addere fragmenta quaedam, quae ad rem medicam attinent. Quod non alia de causa a nobis factum est, quam ut candidus lector videat, quantum utilitatis rei medicae et ornamenti poëticae accederet, si opus tam praeclarum perficeretur; secumque cogitet auctor, quanta in perfecto opere sit laus futura, quando id sic intersectum tanto sui desiderium excitavit. Vale et boni consule<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Per una prima ricognizione: R. RICCO, *Per l'edizione critica del carme De usu partium corporis humani di Giovan Battista Giraldi Cinzio*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», I (2015), pp. 61-67. Sono di imminente pubblicazione le due versioni, inedita e a stampa, del carme (GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *De usu partium corporis humani*, a cura di R. RICCO, Roma, Aracne). Se ne attendono gli esiti, anche per una disamina dei nessi tra il carme e lo *Zodiacus vitae*, che investono non soltanto il piano stilistico, ma anche quello tematico.

<sup>21</sup> GIRALDI, *Poematia* (1540), p. 182 («Al candido lettore. Ci è piaciuto aggiungere a queste poesie di Giraldi Cinthio anche certi frammenti dello stesso autore che riguardano l'arte medica. Cosa che abbiamo fatto non per altra ragione che per mostrare al lettore quanta utilità verrebbe all'arte medica e quanto ornamento all'arte poetica, se un'opera tanto illustre venisse portata a compimento; e mediti tra se stesso l'autore su quanta sarebbe la lode futura per l'opera compiuta, dal momento che questa così incompiuta ha già suscitato tanto desiderio di sé. Stai bene e sii soddisfatto»).

Le implicazioni di questo avviso sono notevoli, sia per il riferimento all'incompiutezza del carme, resa già esplicita dalla nozione di *fragmenta* del titolo, sia per l'allusione alle riserve di Giraldi a completare l'opera. Del resto a quell'altezza cronologica, nel 1540, il professore ferrarese aveva ormai maturato altri interessi ed era proiettato verso opere di tutt'altro genere, dalla lirica in volgare alla drammaturgia, e si era lasciato alle spalle le occasioni che lo avevano portato a pubblicare la miscellanea del 1537. Nonostante fossero trascorsi solo tre anni, molto era cambiato nella sua carriera professionale, già consolidata dopo il primo percorso accidentato, fra invidie e attacchi accademici, che, come si preciserà, l'autore illustra sotto il velo allegorico in alcune egloghe della silloge. Nel 1540 egli iniziava, infatti, a dare le prime prove di tragediografo di corte e a concentrare le proprie energie nella composizione di opere in volgare<sup>22</sup>. Non è escluso tuttavia che potesse aver dato il consenso alla realizzazione della raccolta *Poematia*, inviando alla tipografia di Robert Winter i testi da integrare nella nuova edizione e selezionando, su commissione dell'editore, oppure verosimilmente per sollecitazione di Brasavola, i frammenti del carme *De usu partium corporis humani* che toccavano più da vicino la tematica medico-anatomica ispirata all'omonimo opuscolo galenico.

Per comprendere le articolazioni della silloge è opportuno dunque tener conto del contesto politico-culturale degli anni in cui furono elaborati i componimenti, pubblicati nel 1537,

<sup>22</sup> Risale a prima della morte di Celio Calcagnini (1541) l'epistola indirizzata al duca Ercole II d'Este con l'apologia della tragedia *Didone*, già letta pubblicamente fra plausi e accese critiche. Rimasta inedita, l'epistola fu pubblicata postuma, insieme alla tragedia *Didone*, da Celso Giraldi, nel *corpus* di tragedie uscito nel 1583 (Venezia, Cagnacini). Si legge ora in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. WEINBERG, Bari, Laterza, 1970, vol. I, pp. 469-86 e in GIRALDI, *Carteggio*, 23.

ma il cui *terminus post quem* dichiarato di composizione è il 1534, anno della morte di Alfonso I d'Este e dell'avvento al seggio ducale di Ercole II d'Este. Si tratta dei due eventi che gli offrirono l'occasione di mettere a frutto le proprie doti poetiche. Così Giraldi scriveva a Calcagnini:

Nam ut mihi, qui nunquam aliquid carmine composueram, honestissima pararetur occasio, qua totum hoc temporis quo mecum eram cum Apolline et Musis esse possem, ea votis meis materia oblata est, qua nec maiorem aliquam, nec clariorem desiderare potuissem: divi scilicet Alfonsi, principi mei, ducis invictissimi [...], imaturus interitus et imperii Herculi nostri [...] felicissima auspitia<sup>23</sup>.

La silloge si apre, appunto, con un epicedio per la morte di Alfonso I d'Este e con una sorta di poemetto augurale (*Hercules Estensis secundus dux salutatus*) per l'insediamento di Ercole II. Seguono i componimenti classificati entro le serie di *silvae*, elegie ed epigrammi, pure caratterizzati da frequenti richiami a fatti e personaggi dell'ambiente estense.

Il primario modello di riferimento, in effetti, risulta essere quello delle *Silvae* di Stazio, non soltanto per il medesimo titolo attribuito alla specifica parte dell'opera, ma anche per la

<sup>23</sup> Misc. 1537, cc. A2<sup>rv</sup> (“Infatti, affinché si preparasse per me, che non avevo mai composto nulla in versi, un'onestissima occasione per la quale, per tutto questo tempo in cui ero con me stesso, potessi essere con Apollo e le Muse, secondo i miei auspici mi si è offerta una materia che non avrei potuto desiderare né maggiore né più illustre: ovviamente la prematura morte del divino Alfonso, mio principe, duca invittissimo, e i felicissimi inizi del dominio del nostro Ercole”). Giraldi allude peraltro a un periodo difficile della sua carriera, quando per motivi pretestuosi fu destituito dall'incarico di docente, trovando di contro tempo libero per dedicarsi alla poesia. Per questa ricostruzione e per i testi di riferimento, in particolare l'egloga *Thyrsis*, cfr. GIRALDI, *Carteggio*, 9, pp. 109-11, nota 2.

generale impostazione di una miscellanea di componimenti, scandita da prose con funzioni prefatorie e di dedica<sup>24</sup>.

Il richiamo alla tradizione della “silva” quale genere estemporaneo (come Stazio lo definiva nella dedica a Lucio Arrunzio Stella<sup>25</sup>) è implicito nella dedica a Ercole II d’Este, laddove Giraldi si dichiara consapevole di aver composto «carmina [...] inculta», ovvero alieni da un *labor limae*<sup>26</sup>. L’affermazione, oltre a essere connaturata al genere delle “silve”, va intesa come *topos modestiae*, correlato alla circostanza della transizione dalla filosofia alla poesia:

Quid enim decoris aut gratiae habere possunt, quae ab homine dialecticam publice profitente, dum is praelegendi muneri vacaret, composita sunt?<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Occorre ricordare che le *Silvae* di Stazio sono articolate in cinque libri (ciascuno dei quali preceduto da una dedica), mentre le epistole dedicatorie o prefatorie contenute nel *Silvarum liber* giraldiano sono correlate per lo più a singoli componimenti. Privi di dediche introduttive sono invece l’*Elegiarum liber unus* e gli *Epigrammaton libri duo*, ma valgono probabilmente per essi le stesse epistole poste in apertura della raccolta: quella a Celio Calcagnini, 29 ottobre 1535 (Misc. 1537, cc. A2r-A3r), con la relativa risposta di elogio e incoraggiamento dello stesso Celio (ivi, c. A3v), e a Ercole II d’Este (ivi, c. A4r), illustre dedicatario dell’intera raccolta.

<sup>25</sup> Stazio, *Silvarum libri*, I *Pref.* 1: «[...] hos libellos, qui mihi subito calore et quadam festinandi voluptate fluxerunt [...]» (traduzione in PUBLIO PAPIPIO STAZIO, *Opere*, a cura di A. TRAGLIA e G. ARICÒ, Torino, Utet, 1998, p. 713: «[...] queste poesie sgorgate dal mio animo nel fervore dell’improvvisazione e con una piacevole rapidità compositiva [...]»).

<sup>26</sup> GIRALDI, Misc. 1537, c. A4r; vd. ID., *Carteggio*, 11.

<sup>27</sup> GIRALDI, Misc. 1537, c. A4r. (trad.) “Che decoro o grazia possono infatti avere cose che sono state composte da un pubblico professore di dialettica, mentre era libero dall’incarico di lettore?”. La dialettica, in quanto metodo di esposizione e confronto di idee, in senso socratico, e dunque strumento della filosofia, era intesa come sinonimo della filosofia stessa.

Tipica del genere è la varietà di temi d'occasione, dai compianti funebri alle congratulazioni per nozze, dai carmi celebrativi a quelli consolatori anche per la morte di animali<sup>28</sup>. In Misc. 1537 sono venti i componimenti del *Silvarum liber unus* (comprendendo anche le cinque egloghe, l'epigramma di Lilio Gregorio e l'inno di Calcagnini), nove le elegie dell'*Elegiarum liber unus* e più di un centinaio (cinquantasette nel *liber primus* e cinquantadue nel *secundus*) gli epigrammi degli *Epigrammaton libri duo*, questi ultimi, in conformità con il loro genere, caratterizzati da *varietas* e *brevitas*.

Nel corposo epicedio per la morte di Alfonso I (*De obitu divi Alfonsi Estensis*) si avverte la fruizione, per struttura e metro, in particolare di Stazio, *Silvae*, II 2 (in morte di Glaucia) e ancor più, per l'esplicita denominazione di *epicedion* consegnata dalla tradizione, di *Silvae* V 1 (*epicedion in Priscillam*), V 3 (*epicedion in patrem suum*) e V 5 (*epicedion in puerum suum*). Composto di 236 esametri, l'epicedio giraldiano unisce, secondo tradizione, compianto e lodi per il defunto, la cui eterna fama si pro-

<sup>28</sup> Si pensi, all'interno della sezione delle *Silvae*, ai versi per il cane da caccia di Ercole II d'Este, cui si aggiungono, nell'ambito degli *Epigrammaton libri*, i distici per la tomba dello stesso cane. Uno di questi (*Artusi Herc. Est. venatorii canis tumulus*) si legge in un'antologia (*Cani di pietra. L'epicedio canino nella poesia del Rinascimento*, a cura di C. SPILA, traduzioni di M. G. CRITELLI e C. SPILA, Roma, Quiritta, 2002, pp. 61-62), che inquadra i testi in un preciso filone della poesia classica e umanistica. Per la tradizione degli epitafi dedicati a cani, specifiche informazioni e relativa bibliografia si ricavano dalla ricca recensione di P. DE CAPUA a R. BIANCHI, *Paolo Spinoso e l'Umanesimo romano del secondo Quattrocento*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2004, «Res publica literarum», XXIX (2006), pp. 218-27, dove tra l'altro si sottolinea che «i cani costituiscono uno dei soggetti ispiratori più produttivi nell'ambito della poesia di corte cinquecentesca» (ivi, p. 226). Compianti di animali si trovano comunque in Stazio, *Silvae*, II 4 («psittacus eiusdem [Melioris]», «il pappagallo dello stesso Meliore») e II 5 («Leo mansuetus», «il leone addomesticato»). Per altri parallelismi tra i carmi giraldiani e le *Silvae* staziane: BERTHÉ DE BESAUCÈLE, *Jean Baptiste Giraldi*, pp. 40-41 e note.

paga nei suoi discendenti, tra cui il fratello Ippolito, i figli Francesco ed Ercole (suo successore), la moglie di quest'ultimo Renata di Francia e la nipotina Anna.

Spicca nella raccolta, per la significativa struttura a tessere separate, l'*Hercules Estensis dux salutatus*, concepito come un insieme di carmi laudativi suggellati da una esortazione finale al duca (*Peroratio*), affinché accogliesse gli elogi, e dai versi conclusivi di Celio Calcagnini, di Lilio Gregorio Giraldi e di Flavio Antonio Giraldi<sup>29</sup> volti a sostenere l'impresa encomiastica giraldiana e a difenderla dalle critiche. Giraldi traccia una serie di ritratti di personaggi in vario modo legati all'*entourage* del duca estense, i quali sembrano sfilare davanti agli occhi del lettore in una sorta di sequenza ecfrastica: si tratta di dignitari o funzionari di corte<sup>30</sup>, consiglieri e segretari del duca<sup>31</sup>, ecclesiastici<sup>32</sup>, intellettuali, scienziati, medici<sup>33</sup>, persino il papa Paolo III, eletto (nel 1534) in concomitanza con la morte

<sup>29</sup> Cfr. sopra, nota 12.

<sup>30</sup> Li ricordo qui osservando un ordine alfabetico, ma avvertendo che, fatta eccezione per i personaggi oggi celebri e immediatamente identificabili, è tutta da avviare una ricerca per ricostruire la fisionomia storica di altri, per i quali l'autore adotta semplificazioni onomastiche o soprannomi (cosa che avvalorava la fama di cui costoro godevano all'epoca e in quel contesto): Iacopo Acciaiuoli, Andrea d'Arco, Marco Antonio Begazio, Scipione Bonleo, Qualino, Girolamo Brasavola, Matteo Caselli, Antonio Costabili, Alessandro Faruffini, Mesino Furnio, Antonio Gallo, Gurone d'Este *junior*, Francesco d'Este, Marco Pio, Ettore Sacrato, Ercole e Alfonso Turchi, Camillo Tassoni, Galeazzo Estense Tassoni, Ippolito Machiavelli, Antonio Romeo, Ercole Trotti, Francesco Villa e inoltre l'ambasciatore Agostino di Milano.

<sup>31</sup> Ancora, in ordine alfabetico: Iacopo e Francesco Alvarotti, Opizzo, Remo e Alessandro Guarini, Bartolomeo Prospero.

<sup>32</sup> Gillino (verosimilmente Gillino Gillini, vescovo di Comacchio) e Ippolito d'Este, arcivescovo di Milano.

<sup>33</sup> I ben noti Ercole Bentivoglio, Antonio Musa Brasavola, Celio Calcagnini, Bartolomeo Ferrino.

di Alfonso I e con la successione di Ercole II<sup>34</sup>; infine donne illustri, a cominciare dalla duchessa Renata di Francia, rappresentata insieme alle sue dame di compagnia<sup>35</sup>. L'ultima tessera è dedicata ai figli (Anna e Alfonso ancora bambini) del duca Ercole e della stessa Renata.

Quei primi componimenti ebbero qualche circolazione manoscritta prima del passaggio alla stampa. Lo dimostra l'epistola di Giraldo al lettore («Lectori optimo») – collocata tra l'*Hercules Estensis dux salutatus* e le successive sezioni – nella quale Giraldo si sofferma sulle critiche non del tutto inaspettate nei confronti dell'opera:

<sup>34</sup> Il carme si distingue per la sua intestazione: diversamente dagli altri casi, infatti, Giraldo adotta la formula dedicatoria «Ad Paulum III Pontificem maximum». In linea con il generale clima di consensi e aspettative che aveva accompagnato la sua elezione, Giraldo affiancava gli auspici per il nuovo papa alle celebrazioni per il neoeletto Ercole II d'Este, di cui egli si era fatto cantore. Cfr. Misc. 1573, c. C[7]r, vv. 5-8 («Te summus superumque sator atque hominum rex | demisit coelo, quo tu pia munera patris | aeterni larga dispenses, Maxime, dextra | et placidam terris fausto des numine pacem»); «il sommo creatore delle cose celesti e re degli uomini ti ha fatto scendere, o massimo, dal cielo per dispensare con generosa mano i pii doni del padre eterno, e portare in terra con favorevole volontà divina una pace benigna»). E ancora ivi, c. C[7]v, vv. 27-28: «Nunc coeptum me poscit opus, me regia poscunt | Alcidae scepra, Alciden mea carmina dicant» («Ora mi chiama l'opera intrapresa, mi chiamano i regali scettri di Alcide, i miei versi consacrino Alcide»). Notevole (e tutta da studiare per i riferimenti ivi contenuti e le connessioni intertestuali e storico-culturali) l'ecfrasi dei versi successivi, con la minuta descrizione del fastoso edificio, dotato al suo piano più alto di una cappella, in cui si svolsero le solennità per l'insediamento del nuovo duca.

<sup>35</sup> Diana Ariosti (alla quale Giraldo avrebbe dedicato molte poesie del suo canzoniere in volgare, *Le Fiamme*, edito a Venezia, Giolito, 1547) e inoltre Leonarda d'Este, Maria Noiana (o «Noianda», come in *Poemata*) Anna e Renata Partenia, e le due, indicate solo con il nome di battesimo, Ippolita e Isabella.

Non eram nescius, lector optime, cum divi Alfonsi Estensis obitum (bonis sane omnibus acerbum), deplorarem et Herculei imperii auspicia carminibus canerem, fore ut hic noster labor multorum reprehensiones incurreret. Quidam enim, qui omnia quae ipsi nesciunt impudenter damnant, id mihi vitio vertunt quod ego, iam pridem inter altiores disciplinas ascitus, nunc demum poeticae, pene nunquam alias a me tentatae, animum appulerim, hocque homine physico, si Dis placet, indignum ducunt. Quidam autem non hoc tantum, sed meam in regis proceribus enumerandis diligentiam damnant. Nonnulli ob id nos arguunt, quod linguae latinae rationem non habuerim, cum horum aliquos, barbaris nominibus ipsis inditis, nominarim. Nec desunt qui operis longitudinem accusent, dicantque nos longe paucioribus regis nostri sceptris potuisse complecti. Et licet me non lateat apud integri iudicii viros (non enim sciolis hisce qui, uno aut altero epigrammate, et illo quidem insulso, ab ipsis composito, se summum artis poeticae apicem attigisse sibi persuadent, haec scripsimus) me nullam ob hoc notam subiisse, tamen his omnibus respondere operae pretium fore iudicavi<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> È questo l'esordio dell'epistola (Misc. 1537, cc. E1r-2r, riproposta in *Poematia* con l'intestazione «candido lectori», pp. 49-53). Cfr. GIRALDI, *Carteggio*, 19. Di seguito la relativa traduzione: «Non ero inconsapevole, ottimo lettore, che, nel momento in cui avessi pianto la morte del divino Alfonso d'Este (ovviamente acerba per tutti i buoni) e celebrato in versi gli inizi del governo di Ercole, sarebbe accaduto che questo mio lavoro incorresse nelle riprensioni di molti. In verità, infatti, coloro i quali condannano con impudenza tutte le cose che non conoscono, mi hanno imputato a vizio il fatto che io, già prima ammesso a più alte discipline, avessi infine rivolto l'animo alla poesia, mai altre volte da me praticata, e questo ritengono, a Dio piacendo, indegno di un medico. E inoltre in verità non condannano soltanto questo, ma la mia diligenza nell'enumerare gli uomini illustri della corte. Molti a questo proposito mi accusano di non avere competenza nella lingua latina per aver citato alcuni di questi con l'adozione per gli stessi di nomi barbari. Né mancano quelli che criticano la lunghezza dell'opera e dicono che avrei potuto comprendere in un numero di gran lunga minore di versi la celebrazione della signoria del nostro duca. E sebbene non mi sfugga che nessun biasimo io per questo abbia subito da parte di uomini di integro giudizio (non abbiamo scritto infatti tali cose per quei saputelli che, avendo composto uno o due epi-

Tali critiche, scaturite anzitutto dal pregiudizio che un medico non potesse occuparsi di poesia, e confutate punto per punto da GiralDI nella parte restante dell'epistola, colpivano alcuni presunti difetti del poemetto encomiastico, come la carente enumerazione delle personalità vicine al duca<sup>37</sup>, l'inadeguata latinizzazione di alcuni nomi e la prolissità. In primo luogo l'autore respingeva l'obiezione di fondo con la decisa affermazione del connubio poesia / medicina (rappresentato dalla mitica figura di Apollo, cui è stata concessa la perizia in entrambi i campi) e con il richiamo all'antica consuetudine medica di elaborare ricette di farmaci in versi, per agevolarne la memorizzazione<sup>38</sup>. Inconsistenti gli apparivano poi le altre critiche: nessuna pretesa di esaustività poteva es-

grammi, e in verità privi di gusto, si persuadono di aver raggiunto la vetta più alta dell'arte poetica), ho ritenuto tuttavia che sarebbe stato di qualche utilità rispondere a tutti questi.

<sup>37</sup> Il mancato ricordo (tra i personaggi dell'*Hercules Estensis dux salutatus*) del grecista mantovano Marco Antonio Antimaco, in quegli anni professore a Ferrara, fu peraltro all'origine di un'aspra tenzone, attestata dall'opuscolo oggi conservato a Ferrara, Biblioteca comunale Ariosteana, Classe I 331, 2 (in proposito cfr. GIRALDI, *Carteggio*, 7, p. 104, nota 2).

<sup>38</sup> Misc. 1537, cc. E1<sup>rv</sup>: «Hi ergo qui me a poeticae studio, quia medicinam profiter, deterrere conantur, parum novisse videntur cur Phoebus et medendi peritiam et poetices artem antiquitas dederit. [...] In quam sententiam divinus ille propemodum artis medicae professor Galenus manibus pedibusque descendisse visus est, qui pharmacorum compositiones, ut errores magis praecaverentur, carminibus describendas praecepit, quod a medico artis poeticae prorsus ignaro haud fieri poterit. [...]» («Pertanto costoro che si sforzano di distogliermi dall'impegno poetico, perché professo la medicina, sembra che abbiano scarsa cognizione del fatto che l'antichità ha concesso a Febo la perizia medica e l'arte poetica. [...] A tale opinione [cioè l'importanza del binomio poesia / medicina] risulta essere approdato con tutte le sue forze quel quasi divino professore di arte medica, Galeno, il quale insegnò, per prevenire maggiormente gli errori, a descrivere in versi le composizioni dei farmaci, cosa che non sarebbe potuta accadere da parte di un medico del tutto ignaro di arte poetica [...].»).

servi, infatti, nella rassegna di personaggi, che abbracciava idealmente tutti i nobili degni di essere ricordati<sup>39</sup>; non doveva essergli imputabile la scelta dei nomi giudicati “barbari”, ai quali sarebbe stato inopportuno sostituire appellativi fittizi, e del resto Virgilio stesso si offriva come autorevole modello, sia per questo aspetto, sia per l’ampiezza, non censurabile, del suo poema<sup>40</sup>.

La difesa dagli attacchi dei malevoli detrattori costituisce peraltro una sorta di *leit-motif* all’interno della raccolta, che si apre proprio con un epigramma *In detractorem*:

Ut suave est puppim spectare in littore ventis  
 commissam, et septam vorticibus rapidis,  
 sic aliena quidem suave est repraehendere, Mome.  
 Nec quidquam populi credere iudicio:  
 tu quoque (si edideris) disces compescere linguam,  
 et tandem alterius carpere dicta sines,  
 edere cum trepides; virosos cumprime morsus,

<sup>39</sup> Misc. 1537, c. E2r: «Non enim illos tantum quos commemoravi, sed nobiles omnes sub illorum nominibus complecti mihi animus fuit» (“Fu mia intenzione infatti comprendere non soltanto quelli che ho ricordato, ma sotto i loro nomi, tutti i nobili”).

<sup>40</sup> *Ibidem*: «[...] Potuissem plane illos, ut reliquos etiam, fictis nominibus appellare; erat enim id mihi factu promptissimum. Sed quando a barbaris nominibus, cum id res postulavit, Vergilius, poetarum omnium parens, non abstinuit, quid ego vereri debueram Maronis nostri vestigia sectari [...]?» (“Evidentemente avrei potuto nominare quelli, come anche altri, con nomi fittizi; sarebbe stato per me facilissimo farlo. Ma se Virgilio, padre di tutti i poeti, non si astenne dai nomi barbari, quando il contesto lo richiedeva, perché avrei dovuto temere di seguire le orme del nostro Marone? [...]”). E, quanto all’ampiezza dell’opera: «Quaquam cur hi hanc eandem notam Vergilio inurendam non censeant non agnosco, qui rem quam duodecim carminibus nonnulli complexi sunt, duodecim ipse voluminibus explicuerit» (“Del resto, non capisco perché costoro non ritengano di imprimere questa stessa nota di biasimo a Virgilio, il quale ha trattato in dodici libri un argomento che alcuni hanno compreso in dodici versi”).

et taceas, tua si, livide, Musa tacet<sup>41</sup>.

Ad esso fanno riscontro – oltre ai carmi di Calcagnini, di Lilio Gregorio e Flavio Antonio Giraldi, di cui si è detto sopra – le elegie *In perfidum detractorem* e *In tumidum Archemorum* e ancora, nel *corpus* dell'*Epigrammaton liber unus*, in posizione strategica e per così dire “simmetrica” (l’uno all’inizio, a c. K2v, l’altro verso la fine, a c. L[5]v) i due epigrammi *In invidum*, senza contare i riferimenti (sotto il velo allegorico delle egloghe) alla incresciosa vicenda, causata dagli intrighi dei malevoli, subita da Giraldi proprio nei primi anni della carriera universitaria<sup>42</sup>.

Per quanto al suo esordio ufficiale come poeta, Giraldi dimostra di aver già acquisito il pieno dominio dell'*ars* poetica, misurandosi con i vari generi e sfruttando con abilità il comune patrimonio della tradizione classica e soprattutto attenendosi alle opere degli *auctores* più rappresentativi dei generi

<sup>41</sup> GIRALDI, Miscellanea 1537, c. A1v: “*Contro il detrattore*. Come è dolce osservare la nave sulla spiaggia esposta ai venti e protetta dagli impetuosi vortici, così, in verità, è dolce, o Momo, criticare le cose altrui. Non dare alcunché in pasto al giudizio del pubblico: anche tu (se lo avrai dato) imparerai a trattenere la lingua, e finalmente smetterai di pungere i detti di un altro; raffrena i morsi avvelenati, nel momento in cui ti agiti per darli, e che tu taccia, se, invidioso, la tua Musa tace”. Momo (figlio della Notte secondo la mitologia greca, cfr. Esiodo, *Theog.*, 211-14) personifica il biasimo e la maldicenza.

<sup>42</sup> Cfr. sopra, nota 23. Tale clima di invidie e rivalità si spiega in buona parte con lo stretto rapporto tra carriera universitaria e carriera politica, date le modalità del reclutamento dei funzionari del governo estense, scelti tra i professori universitari: in proposito cfr. G. LEBATTEUX, *Idéologie monarchique et propagande dynastique dans l'oeuvre de Giambattista Giraldi Cinthio*, in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance* (Deuxième série). Études réunies par A. ROCHON, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1974, pp. 243-312: 249-50.

contemplati nella silloge<sup>43</sup>. In molti componimenti, peraltro, al di là delle ovvie convenzioni letterarie ed encomiastiche, è possibile cogliere accenti di autentica commozione: oltre alle egloghe – il cui contenuto autobiografico giustifica i toni talora accorati – si osservino almeno i seguenti: nel *corpus* delle *Silvae* il carme dedicato a Lilio Gregorio Giraldi per celebrarne il ritorno a Ferrara, dopo la morte di Giovan Francesco Pico della Mirandola (1533)<sup>44</sup> (Misc. 1537, cc. E3r-4v: *De reditu in patriam Lili Gregorii Gyraldi*); l'elegia funebre per Giovanni Manardi (cc. F[5]r-[6]v: *In funere Ioannis Manardi praeceptoris optimi*), insieme all'egloga *Daphnis* (cc. F[7]r-G1r, sulla morte dello stesso Manardi e dell'altro suo maestro Ludovico Bonacciolì); il carme indirizzato a Vittoria Colonna, descritta come vedova esemplare, per la fedeltà al marito defunto (cc. H1v-3r: *Ad illustrem Victoriam Piscariae dominam*); la singolare preghiera a Dio (cc. H3v-[5]r: *Orat Deum Optimum Maximum ut se ab imminente huius vitae pelagi naufragio incolumen servet*), seguita da un incoraggiamento a se stesso (cc. H[5]r-[6]r: *Excitatio sui ipsius*); nell'*Elegiarum libri* l'elegia per la morte della suocera (cc. I1r: *In funere Deliae Damianae Malchiavellae socrus*), gli auguri per la convalescenza di Bonacciolì (cc. I2v-3r: *Pro Ludovico Bonactiolo primi nominis physico soteria*) e i ringraziamenti a Giovanni Manardi per avergli guarito il figlioletto Olimpio (cc. I3r: *Ad Ioannem Manardum pro Olympio filio servato*), l'elegia per il rientro in patria di Ercole II d'Este, presumibilmente a gennaio del 1536, in seguito alla missione a Roma e a Napoli che gli valse il rinnovo delle investiture per casa d'Este da parte dell'imperatore Carlo V (cc. I[7]v-K1r: *De felici Herculis Estensis II in patriam redi-*

<sup>43</sup> Puntuali affondi, anche in questo caso, sono auspicabili, in un prossimo futuro, in un appropriato contesto critico-editoriale.

<sup>44</sup> Cfr. S. FOÀ, *Giraldi, Lilio Gregorio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LVI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 2001, pp. 452-55.

tu); e ancora, nell'*Epigrammaton libri*, i distici per il fratello Flavio Antonio (cc. L4r: *Ad Flavium Antonium fratrem*).

A proposito degli epigrammi, come sopra accennato, è possibile anche tener conto del pregevole studio di James Hutton<sup>45</sup>, utile per l'individuazione dei rapporti fra quattordici componimenti degli *Epigrammaton libri* e altrettanti dell'*Antologia Palatina* (d'ora in avanti *A. P.*). Tuttavia si apre ora la strada a nuove indagini, mirate alla ricostruzione degli effettivi canali di fruizione, da parte di Giraldis, dei componimenti greci dell'*A. P.*, tenuto conto della sua complessa e multiforme tradizione manoscritta e a stampa<sup>46</sup>. Qui, nello schema che segue, ci si limita a riproporre le corrispondenze individuate da Hutton, integrandole e riadattandole ai nostri fini, con i riferimenti ai titoli degli epigrammi giraldiani.

<i>M</i> = Misc. 1537 / <i>P</i> = <i>Poemata</i>	<i>A. P.</i> (ed. Pontani)
<i>De Venere et Marte</i> ( <i>M</i> , c. L1v-2r; <i>P</i> , p. 157) <i>inc.</i> : «Induerat thoraca humeris et candide fulvo»	XVI 171
<i>De statua Veneris</i> ( <i>M</i> , c. L2r; <i>P</i> , p. 157) <i>inc.</i> : «Sic similem Veneri Venerem caelavit Iulius»	XVI 175
<i>De Iove et Cupidine</i> ( <i>M</i> , c. L2v; <i>P</i> , pp. 157-58) <i>inc.</i> : «Iupiter ut sensit divorum pectora Amoris»	IX 108
<i>In hycum palustrem</i> ( <i>M</i> , c. L[6]v; <i>P</i> , p. 165 [numerata 195]) <i>inc.</i> : «Narcissus liquidis dum se spectabat in undis»	XI 76
<i>Ad Coelium Calcagninum</i> ( <i>M</i> , c. L[8]v; <i>P</i> , pp. 166-67) <i>inc.</i> : «Ut sol cum toto radios diffundit Olympo»	IX 24

<sup>45</sup> HUTTON, *The Greek Anthology*, pp. 227-28.

<sup>46</sup> Sulla complessa storia della tradizione del testo: A. MESCHINI, *La storia del testo*, in *Antologia Palatina*, a cura di F. M. PONTANI, Torino, Einaudi, 1978, vol. I, pp. XXXI-XLIX. Hutton richiama i testi dell'*Antologia Palatina* utilizzando le edizioni a cura di F. DÜBNER (Parigi, Didot, 1888) o di W. R. PATON (Londra, Loeb, 1916-1920) e allestisce un corposo registro sinottico per evidenziare i nessi tra ogni singolo epigramma dell'*Antologia* e i versi di poeti italiani (fino all'Ottocento) che ad esso si ispirano: HUTTON, *The Greek Anthology*, pp. 443-649.

<i>Matris lacaenae virtus</i> (M, c. M1r; P, p. 169) <i>inc.</i> : «Ut clypeo impositum vidit Lacaedemone natum»	VII 229
<i>De Niobe manu Praxitelis sculpta</i> (M, c. M2r; P, p. 171) <i>inc.</i> : «Me lapidem ex viva fecerunt numina divum»	XVI 129
<i>Ad Gallum</i> (M, c. M4r; P, p. 174) <i>inc.</i> : «Quid tentas undis extinguere Cypridis ignem»	IX 420
<i>In Vesbiam</i> (M, c. M4r; P, p. 174) <i>inc.</i> : «Tres habuit furias quondam, sed Vesbia manes»	v 95
<i>De Ecnomi saevitia</i> (M, c. M4r; P, pp. 174-75) <i>inc.</i> : «Nam quid te mirer Progne? Quid te improba Colchi?»	XI 228
<i>De Cloantho</i> (M, c. M[5]r; P, p. 175) <i>inc.</i> : «Offert Neptuno clypeum Martique Cloanthus»	IX 42
<i>De Amore</i> (M, c. M[5]r; P, pp. 175-76) <i>inc.</i> : «Quid mirum exultet si saevis, Lygdame, flammis»	v 180
<i>Matris lacaenae virtus in filium degenerem</i> (M, c. M[5]r; P, p. 176) <i>inc.</i> : «Antilochus socios medio in discrimine belli»	IX 61
<i>Ad Venerem</i> (M, c. M[6]r; P, p. 178) <i>inc.</i> : «Ne natum in triviis fugitivum Cypria quaeras»	IX 440

Sembrerebbe evidente la tendenza all'attualizzazione degli spunti offerti dai versi greci, nonché alla *variatio* e all'*amplificatio*<sup>47</sup>, ma è pur vero che una valutazione della tecni-

<sup>47</sup> Solo qualche esempio: ad *A. P.* XVI 175 fa riscontro nel *De statua Veneris* il riferimento a una scultura coeva. All'elogio di Omero (Leonida di Taranto, in *A. P.* IX 24) corrisponde nell'epigramma *Ad Coelium Calcagninum* la lode di Celio (sole capace di offuscare le altre stelle). Telèmbroto, protagonista dei versi di Antipatro di Tessalonica (*A. P.* IX 420), è sostituito con Gallo (forse quello stesso Antonio Gallo ricordato nell'*Hercules Estensis dux salutatus*) nell'epig. *Ad Gallum*. In quello *In Vesbiam*, invece del quartetto di Grazie di *A. P.* v 95, compaiono tre Furie insieme a una quarta, Vesbia (nome, peraltro, presente in un epigramma di Sannazaro: JACOPO SANNAZARO, *Latin Poetry*, transl. M. C. J. PUTNAM, Cambridge Mass. - Londra, I Tatti, 2009, p. 295, l. 59). Allo stesso Sannazaro (II 29: *De Venere et sole*, p. 320, ed. Putnam) è riconducibile, secondo HUTTON (*The Greek*

ca di mutazione è impossibile allo stato attuale, in mancanza di una puntuale considerazione della *facies* testuale dei componimenti che Giraldo poteva conoscere attraverso le traduzioni e mediazioni del suo tempo. Non è dirimente, insomma, il riscontro con le attuali edizioni moderne della cosiddetta *Antologia Palatina*, la cui tradizione a stampa è posteriore al XVI secolo<sup>48</sup>, e più opportuni affondi andranno diretti sia alla tradizione della cosiddetta *Antologia Planudea*, oggetto di divulgazione in lingua latina a partire dall'edizione di Joan Soter del 1525<sup>49</sup>, sia allo studio di precisi percorsi di ricezione della *Palatina*<sup>50</sup>.

Tornando, in generale, alla miscellanea, la canonica *imitatio* che regola la composizione dei versi risulta improntata a quel

*Anthology*, p. 228, nota 1) il *De Venere et Marte*, ispirato ad *A. P.* XVI 171, ma, a parte l'attacco («Induerat thoraca humeris») che indubbiamente mette in connessione i due pezzi, diversi appaiono gli esiti. Più ampia appare l'articolazione dei seguenti epigrammi rispetto ai corrispondenti dell'*A. P.*: *De Iove et Cupidine* (cfr. *A. P.* IX 108), *Matris Laecaenae virtus* e *Matris Laecaenae virtus in filium degenerem* (cfr. *A. P.* VII 229 e IX 61). Molto libera (rispetto a *A. P.* V 180) si dovrebbe considerare la resa dell'epig. *De amore*, dove il riferimento a Ligdamo riconduce vagamente al *Corpus tibullianum* (III: *Lygdami elegiarum liber*), e dell'epig. *Ad Venerem*, ispirato a Mosco, *Amor fugitivus* (*A. P.* 440).

<sup>48</sup> MESCHINI, *La storia del testo*, pp. XLV-XLIX. Particolare attenzione va prestata all'attuale libro XVI dell'*A. P.*, definito *Appendix Planudea* (cfr. ed. Pontani, p. 264). All'interno di questa sezione, ad esempio, contrariamente a quanto osservato per altri epigrammi segnalati da Hutton, si riscontra una perfetta aderenza tra *A. P.* XVI 129 (*Niobe*) e GIRALDI, Misc. 1537, M2v (*De Niobe manu Praxitelis sculpta*).

<sup>49</sup> *Epigrammata aliquot Graeca veterum elegantissima [...] per Joannem Soterem collecta*, Colonia, s.t., 1525. Cfr. MESCHINI, *La storia del testo*, p. XLIV.

<sup>50</sup> Vaghe e non accertate risultano ad esempio le tracce del passaggio di un antico manoscritto della *Palatina* a Ferrara, dove sarebbe stato visionato da illustri professori ferraresi come Francesco Porto e Nicola Sofianòs. Sull'inattendibilità di questa informazione, dedotta da una lettera di Giuseppe Scaligero: MESCHINI, *La storia del testo*, pp. XLV-XLVI.

criterio di duttilità e di *emulatio* e *variatio* di cui Calcagnini era stato maestro e modello. La divulgazione, proprio all'interno della silloge poetica, delle epistole sul tema (e soprattutto della *Super imitatione commentatio* di Calcagnini), appare finalizzata ad avallare la scelta di abbandono del rigido ciceronianismo prevalente negli atteggiamenti poetici di quell'età. Giraldi, nell'epistola a Calcagnini datata 1532<sup>51</sup>, riproponeva, infatti, la questione già discussa in passato nei celebri scambi epistolari fra Angelo Poliziano e Paolo Cortesi e fra Pietro Bembo e Gianfrancesco Pico<sup>52</sup>, dimostrandosi colpito dalla *vis* polemica erasmiana contro i pedanti imitatori di Cicerone nel dialogo *Ciceronianus*<sup>53</sup> e dichiarandosi, in linea con Cortesi e Bembo, asser-

<sup>51</sup> Misc. 1537, cc. N1v-[5]r; *Poematia*, pp. 199-207; *Carteggio*, 4. È edita anche, insieme alle risposte di Calcagnini e di Lilio Gregorio Giraldi, e alla *Super imitatione Commentatio* di Calcagnini, in *Ciceronian Controversies*, ed. by J. DELLANEVA, english translation by B. DUVICK, Cambridge Mass - Londra, I Tatti, 2007, pp. 127-89. Cfr. anche, per lo scambio Giraldi /Calcagnini, *Trattati di poetica e retorica*, vol. I, pp. 199-220.

<sup>52</sup> Per Poliziano e Cortesi: *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di E. GARIN, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, pp. 902-11; per Bembo e Pico: *Le epistole "de imitatione" di Gianfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, a cura di G. SANTANGELO, Firenze, Olschki, 1954. Entrambi gli scambi anche in *Ciceronian Controversies*, pp. 2-125.

<sup>53</sup> *De recta latini graecique sermonis pronuntiatione* DES. ERASMI ROTERODAMI *Dialogus*. EIU SDEM *Dialogus cui titulus Ciceronianus sive De optimo genere dicendi. Cum aliis nonnullis, quorum nihil non est novum*, Basilea, Froben, 1528. Per l'edizione moderna cfr. DESIDERIO ERASMO DA ROTTERDAM, *Il Ciceroniano o dello stile migliore*, a cura di A. GAMBARO, Brescia, La Scuola, 1965. Giraldi stigmatizza con parole dure l'atteggiamento erasmiano a favore della teoria di Pico della Mirandola per ribadire la propria adesione alla linea di Bembo (Misc. 1537, c. N2r: «Quapropter licet Erasmus, nostra tempestate de literis optime meritus, in *Ciceroniano* suo, in quo in literatos omnes lividule genuinum frangit, ab unius Ciceronis imitatione – credo quia is ad eius phrasim minime accessit – eloquentiae cupidus veluti canis in vestibulo latrans plurimum deterreat, in superioremque sententiam manibus pedibusque descendat [...]») («Perciò, sebbene Erasmo, nella nostra epoca assai benemerito nelle lettere, nel suo *Ciceroniano*, nel

tore dell'imitazione delle opere giudicate in assoluto più perfette. Tuttavia, fin dall'esordio della lettera, la questione veniva posta in modo problematico, per l'esigenza di comprendere in cosa effettivamente consistesse l'imitazione («in quo vis imitationis [...] locata foreb»), viste le teorie contrastanti. Le risposte ricevute, sia da parte di Calcagnini, sia da parte di Lilio Gregorio Giraldi<sup>54</sup>, erano decisamente a favore di un processo di imitazione “eclettica”, o meglio di assimilazione, tale da consentire, soprattutto a un poeta di consolidata cultura e buon conoscitore dei testi degli *auctores*, di procedere con le proprie forze<sup>55</sup>. Giraldi, tuttavia, aveva già concepito l'imitazione cice-

quale affonda il suo dente invidioso contro tutti i letterati, latrando come un cane nell'atrio, molto distolga i desiderosi di eloquenza dall'imitazione del solo Cicerone – credo perché egli non ha raggiunto minimamente il suo stile – e si attenga alla precedente sentenza [cioè quella di Pico della Mirandola] con tutte le forze [...]”). La satira contro Erasmo viene soppressa in *Poematia* (p. 201) con la cassatura di tre segmenti testuali: *in quo [...] frangit; credo [...] latrans; manibus pedibusque*. Oltre alle probabili e intuibili pressioni censorie, Giraldi stesso doveva essersi reso conto della scarsa pertinenza in quel contesto di tale inciso polemico, peraltro costruito con il linguaggio della tradizione comico-satirica (Persio, *Sat.* I 15, Terenzio, *Andria* I 1 34), tanto più che la posizione erasmiana non era molto diversa da quella espressa nelle responsive (di Celio Calcagnini e di Lilio Gregorio Giraldi) edite nella stessa raccolta.

<sup>54</sup> Si tratta, appunto, della *Super imitatione commentatio* di Calcagnini preceduta da un'epistola (Misc. 1537, cc. N[5]v-P1v; *Poematia*, pp. 207-32) e della lettera di Lilio Gregorio Giraldi (Misc. 1537, cc. P2r-P[3]v, *Poematia*, pp. 233-36). Cfr. *Carteggio*, 5\*, 6\*, *App.* III.

<sup>55</sup> Lilio Gregorio Giraldi ritiene l'imitazione ciceroniana pertinente soltanto a una prima fase dell'apprendistato poetico, superata la quale l'ingegno non deve essere costretto entro rigidi parametri. Calcagnini, ricorrendo a due efficaci metafore, rivendica, dal canto suo, la libertà di uno scrittore, che, ormai raggiunta la maturità culturale ed espressiva, debba nuotare senza sugheri («sine cortice natare», cfr. Orazio, *Sat.*, I 4 120) e camminare senza stampelle: «Alienis enim semper vestigiis haerere, et serperastris, ut ait Varro, eum uti qui per aetatem stare possit atque ingredi, non modo turpe est, sed periculosus etiam» (“calpestare sempre

roniana come pratica aliena da una pedissequa ripresa di stilemi: guardare a Cicerone, osservandone lo spirito e l'armonia, significava assumere una guida sicura per perseguire l'equilibrio e la misura nell'espressione:

hoc enim duce, quae duriora fuerint mitescent et rursus languidiora nervos ac maturitatem quandam accipient orationis; quod si mollia nervos ac dura gratiam non admiserint, ab integro iudicio prorsus abiicientur<sup>56</sup>.

La posizione giraldiana conciliava pertanto l'adesione a un'*imitatio* di impronta bembiana con l'idea dell'emulazione di un'ampia gamma di *auctores*, filtrati da un adeguato vaglio critico ed estetico. Le riserve teoriche su una pratica di imitazione assimilabile alla *mellificatio* di memoria senecana<sup>57</sup>, sfumavano di fatto nella convinzione che l'ibridismo stilistico potesse essere evitato riconducendo la pluralità dei modelli e delle forme di scrittura all'unico canone ciceroniano:

le orme altrui e servirsi di stampelle, come dice Varrone [*De ling. lat.* IX 11], per uno che sia in grado per l'età di stare in piedi e camminare, non è soltanto vergognoso, ma anche pericoloso"). Si coglie qui l'occasione per evidenziare la banalizzazione in *Poematia*, 1540 / 1544 (che ritorna nell'edizione Weinberg) del termine «serperastris» di Misc. 1537, reso in «semper astris», con grave fraintendimento del dettato.

<sup>56</sup> Misc. 1537, c. N4<sup>v</sup> ("Infatti con questa guida le cose che saranno state più dure si addolciranno e ancora quelle più languide acquisiranno efficacia e una certa maturità del discorso; che, se le cose dolci non ricevessero efficacia e quelle dure la grazia, verrebbero totalmente disprezzate da un sano giudizio").

<sup>57</sup> Cfr. Seneca, *Ep.* 84 3-10. Girdali ne fa un cenno nella lettera stessa (Misc. 1537, c. N2<sup>r</sup>: «veluti apes in melle condiendo», "come le api nel preparare il miele") per evidenziare, come già avevano fatto Cortesi e Bembo, il coacervo di elementi provenienti da autori diversi.

Quod profecto non eveniet si et mollium lasciviam et antiquorum duriciam ad unius Ciceronis splendorem, veluti ad examen et regulam quandam, deduxerit<sup>58</sup>.

Di questo “eclettismo” nell’imitazione, moderato dal filtro ciceroniano, Giraldi dà di fatto prova nei suoi componimenti, mirando a un’armonica fusione di tessere varie della tradizione illustre. Tale atteggiamento risulta, peraltro, coerente con quell’idea di scrittura che egli andava maturando, fondata sulla capacità dello scrittore di dare adeguata forma ai concetti e ai messaggi da trasmettere al lettore: era lo stile a doversi adattare ai contenuti e non viceversa<sup>59</sup>. Nei versi latini questo principio risulta in linea di massima applicato, laddove i recuperi classici, mai concepiti come orpelli retorici ed eruditi, risultano funzionali all’efficacia del dettato.

Nella prospettiva di un’edizione della miscellanea giraldiana – ma ciò vale per qualsiasi altra opera di età rinascimentale – la disamina critica delle fonti diventa pertanto fondamentale per saggiare il *modus operandi* del ferrarese e verificare nei dettagli quanto sembra emergere da un primo approccio.

Va considerato, inoltre, che i contenuti della raccolta devono essere inquadrati nel solco di quel tipo di letteratura d’occasione (o “di consumo”) che aveva ricevuto un forte impulso dall’editoria romana a partire dall’ultimo scorcio del XV secolo<sup>60</sup>, sollecitata da eventi di forte risonanza in tutta la peni-

<sup>58</sup> Misc. 1537, c. N4v (“Cosa che in verità non avverrà se sia l’affettazione di quelli privi di energia sia il rigore degli antichi si ricondurranno, come a un equilibrio e a una certa regola, allo splendore del solo Cicerone”).

<sup>59</sup> Sulle finalità pedagogiche della poesia e sulla misurata utilizzazione degli ornamenti retorici per conferire eleganza e forza ai contenuti, Giraldi insisterà in varie occasioni (ad esempio in non pochi luoghi dei già ricordati *Discorsi intorno al comporre*).

<sup>60</sup> Per la definizione di «letteratura di consumo»: P. DE CAPUA, *Letteratura di consumo a Roma nell’età di Leone X. Un omaggio poetico di Andrea da*

sola italiana e dai relativi festeggiamenti: tra quelli più studiati si può ricordare ad esempio la realizzazione di un altare consacrato a sant'Anna nella chiesa di s. Agostino a Roma (1512). Questo evento, promosso dal lussemburghese Giovanni Goritz (protonotaro apostolico a Roma, noto con il nome latinizzato di Giano Coricio) aveva alimentato l'usanza (a ogni ricorrenza della festa di sant'Anna) dell'offerta di carmi, alcuni dei quali venivano esposti nella chiesa di s. Agostino, altri recitati e affissi negli orti di proprietà dello stesso Goritz, dove le celebrazioni proseguivano con un banchetto. Interessa in proposito soprattutto la realizzazione nel 1524, con le cure di Blosio Palladio, della stampa di una silloge di componimenti dedicata al Goritz, dal titolo *Coryciana*, tra i cui partecipanti si annovera Lilio Gregorio Giraldi<sup>61</sup>. Essa poteva certamente offrirsi al neopoeta Giraldi come efficace e innovativo esempio di un contenitore di carmi vari ma legati da una comune ispirazione; tale comune denominatore era costituito, nel caso della miscellanea giraldiana, non soltanto dai riferi-

*Montopoli*, «Studi medievali e umanistici», VII (2009), pp. 133-201. Cfr. anche EAD., *Microcosmo letterario a Roma nella prima metà del Cinquecento*, Messina, Centro Internazionale di Studi Umanistici, 2016, e da ultimo EAD., *Filologia e letteratura di consumo a Roma nel Cinquecento*, in *Le filologie della letteratura italiana. Modelli, esperienze, prospettive*. Atti del Convegno internazionale (Roma, 28-30 novembre 2019), a cura di M. BERISSO, M. BERTÉ, S. BRAMBILLA, C. CALENDÀ, C. CORFIATI, D. GIONTA e C. VELA, Firenze, Società dei Filologi della Letteratura italiana, 2021, pp. 177-203.

<sup>61</sup> *Coryciana*, Romae, apud Ludovicum Vicentinum et Leutitium Perusinum, 1524 (alle cc. Z[3v]-[4r] *Lilii Gregorii Gyraldi ferrariensis In divam Annam Coricij himnus*). La raccolta si legge pure in edizione moderna (a cura di I. IJSEWIJN, Roma, Herder, 1997). Si vedano, anche per le indicazioni bibliografiche, i seguenti saggi: R. ALHAIQUE PETTINELLI, *Tra antico e moderno. Roma nel primo Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 63-91 (cap. IV, «*Ars antiqua e nova religio*: gli autori dei *Coryciana* tra classicità e modernità»); EAD., *Bonorum atque eruditorum cohors. Cultura letteraria e "pietas" nella Roma umanistico-rinascimentale*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2011, pp. 73-80 (cap. V, «I *Coryciana*: nuove postille»).

menti all'attualità, ma soprattutto da quel fitto repertorio di motivi classici che, opportunamente rifusi, si prestavano alla celebrazione, al compianto, alla rievocazione, all'invettiva e in generale alla rappresentazione di un quadro mosso e vivace, per quanto letterariamente trasfigurato, della vita letteraria e artistica della corte ferrarese del suo tempo.

Soprattutto gli epigrammi, nella loro peculiare essenzialità, rielaborano immagini desunte dall'aneddotica classica e dalla mitologia, spesso privilegiando l'ecfrasi e il rapporto tra arte e pittura, elementi, questi ultimi, pure presenti, in conformità con le coeve tendenze culturali, nella silloge *Coryciana*<sup>62</sup>. Paradigmatico a tal proposito il caso del *De Iulio sculptore*, che condensa in un solo distico il concetto del potere espressivo dell'arte figurativa:

Si posset saxis animam coniungere Iulus,  
arte sua possent marmora dura loqui<sup>63</sup>.

<sup>62</sup> Nel caso dei *Coryciana* era stata la stessa costruzione dell'altare a ispirare versi sulle affinità tra arte e poesia, su cui cfr. ALHAIQUE PETTINELLI, *Bonorum atque eruditorum cohors*, pp. 73-80.

<sup>63</sup> Misc. 1537, c. M2r ("Se Giulio potesse congiungere l'anima alle pietre, i duri marmi grazie alla sua arte potrebbero parlare"). Probabile, ma da verificare con più specifici affondi, l'identificazione con Giulio Romano, del quale Vasari avrebbe sottolineato proprio la straordinaria capacità di far sembrare vive le figure scolpite o ritratte (cfr. GIORGIO VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare di P. BAROCCHI, testo, 6 vol., Firenze, Sansoni-SPEs, 1966-1987, vol. V, pp. 55-82). L'ammirazione giraldiana poteva essere stata suscitata dall'impresa dell'edificazione di Palazzo Te a Mantova, nella quale, com'è noto, Giulio Romano fu implicato sia come architetto, sia, insieme a un'*équipe* di pittori e stuccatori, negli affreschi e decorazioni, negli anni compresi tra il 1526 e il 1534 e anche oltre. È anche possibile che Giralda lo avesse conosciuto a Ferrara, dove Giulio Romano fu invitato più volte da Ercole II d'Este, a partire dal gennaio del 1535: cfr. E. PARLATO, *Giulio Romano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LVII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani,

Lo stesso Giulio è ricordato per aver cesellato una Venere tanto realistica da poter ingannare lo stesso Marte:

Sic similem Veneri Venerem caelavit Iulus,  
ut Mars non lapidem, sed putet esse Cyprin.  
Ut vero hic statuam cupidus complectitur, inquit,  
aut Venus in lapide est, aut riget ipsa Venus<sup>64</sup>.

Sulla stessa linea concettuale si pone il distico *De Niobe manu Praxitelis sculpta*, sopra ricordato per l'analogia con *A. P.* 129, e notevole per il tipico ricordo di Prassitele:

Me lapidem ex viva fecerunt numina divum,  
Praxiteles vivam reddidit ex lapide<sup>65</sup>.

Va precisato che in quegli anni non erano mancate le polemiche suscitate dalla presenza degli dei pagani nella poesia e nelle arti figurative di epoca coeva. La filosofia neoplatonica di matrice ficiniana, attraverso la concezione della bellezza (di cui Venere offriva la sua più alta manifestazione) come espressione del divino, si era fatta promotrice di una visione sincretica, secondo cui la verità del Dio cristiano trascendeva ogni schieramento religioso, consentendo l'interpretazione dei miti del mondo classico in chiave cristiana. Ma contro questa visione, avallata persino dal papato, si era schierato,

2001, pp. 37-50. Per ulteriori cenni a Giulio, in questo stesso fascicolo: G. FATTORINI, *Giovan Battista Giraldi Cinthio e il ciclo dinastico estense della "delizia" di Copparo*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», IX (2023), pp. 83-152: 93-94, nota 23 (con relativa bibliografia).

<sup>64</sup> Misc. 1537, c. L2r (cfr. sopra, p. 69 e nota 47): "Giulio cesellò una Venere così simile a Venere, che Marte ritiene che non sia una pietra, ma Cipride. Ma non appena, bramoso, costui abbraccia la statua, dice, o vi è Venere nella pietra o la stessa Venere si è irrigidita".

<sup>65</sup> Misc. 1537, c. M2v ("le potenze divine mi resero pietra da viva. Prassitele mi restituì viva dalla pietra"). Cfr. sopra, p. 69.

dopo le requisitorie di Girolamo Savonarola nell'ultimo scorcio del Quattrocento, anche Giovanfrancesco Pico della Mirandola, letterato molto vicino a Lilio Gregorio Giraldi, parente del nostro Giovan Battista detto Cinthio. Un duro attacco contro quello che era considerato un *revival* del paganesimo era stato sferrato a più riprese dall'erudito mirandolano, soprattutto nell'opuscolo edito nel 1513 (contenente il carme *De Venere et cupidine expellendis* e un'epistola a Lilio Gregorio Giraldi<sup>66</sup>), con cui egli condannava l'esibizione degli idoli pagani all'interno di quella sorta di "pantheon" ricreato da Giulio II nel giardino di Belvedere, dove campeggiavano le celebri statue di Laocoonte, di Apollo e della *Venus foelix* ora ai Musei Vaticani. Soprattutto la Venere, con il pericoloso richiamo all'amore carnale, distoglieva dall'autentico amore spirituale cristiano<sup>67</sup>.

La massiccia presenza delle icone del classicismo (dei, muse, ninfe, ambientazioni pagane) all'interno della miscellanea giraldiana, dimostra invece quanto Giraldi Cinthio fosse fedele all'ideologia di matrice ficiniana e in sintonia con la tradizionale convinzione che i miti classici, allegoricamente interpretati, fossero latori di messaggi non incompatibili con il credo cristiano. Era questa, del resto, l'intima ragione del for-

<sup>66</sup> IO. FRANCISCI PICI MIRANDULANI [...] *De Venere et Cupidinis expellendis carmen*, Romae, Iacobus Mazochius, 1513. Sulla polemica piciniana contro il sincretismo filosofico-religioso promosso da Marsilio Ficino: M. SORANZO, *Un'identità religiosa del primo Cinquecento. Gli «Hymni heroici tres» di Gianfrancesco Pico della Mirandola*, «Italian Studies», LXX, 2 (2015), pp. 53-75.

<sup>67</sup> Significativo nello stesso frontespizio dell'opuscolo (PICI MIRANDULANI [...] *De Venere et Cupidinis*) il distico di Lilio Gregorio Giraldi: «Et Venerem et caeci stimulos avertere amoris | si quis amat, Pici carmina docta legat» («E se qualcuno desidera allontanare Venere e gli stimoli di un amore cieco, legga i dotti carmi di Pico»). Per il collezionismo artistico di Giulio II, basti il rinvio a I. CLOULAS, *Giulio II*, trad. di A. R. GUMINA, Roma, Salerno Editrice, 1993, pp. 248-52.

te interesse rinascimentale per la mitologia, alla quale, nel contesto della storia della fortuna delle *Genealogiae* boccacciane, avrebbe impresso ben presto una svolta la *De deis gentium historia* di Lilio Gregorio Giraldi (1548), con il suo rinnovato approccio filologico e storico-antropologico a quella materia antica<sup>68</sup>. Come egli scriveva nella dedica a Ercole II d'Este, si trattava di dimostrare – in una sorta di dibattito aperto e mai spento sul valore delle favole pagane e in risposta a chi riteneva la pratica delle lettere antiche in contrasto con il cristianesimo – che, nonostante i diversi nomi degli dei e i variegati rituali attestati dall'antichità, tutto fosse riconducibile all'unico Dio cristiano<sup>69</sup>.

<sup>68</sup> *De deis gentium varia et multiplex historia, in qua simul de eorum imaginib(us) et cognominib(us) agitur, ubi plurima etiam hactenus multis ignota explicantur, et pleraque clarius tractantur [...]* Lilio Gregorio Gyraldo ferrariensi auctore, Basilea, Oporino, 1548. Per un'utile messa a punto sulla fortuna delle *Genealogiae* boccacciane e sul ruolo di Lilio Gregorio Giraldi cfr. S. GAMBINO LONGO, *La fortuna delle «Genealogiae deorum gentilium» nel '500 italiano: da Marsilio Ficino a Giorgio Vasari*, «Cahiers d'études italiennes», VIII (2008), pp. 115-30.

<sup>69</sup> Cito da LILII GREGORII GYRALDI ferrariensis *Operum quae extant omnium*, tomo I, Basilea, Guarino, 1580, p. 1 (*Historiae deorum gentilium syntagma primum*): «Sed uti Sol, Luna, Coelum, Terra, mare communia sunt omnibus, licet aliis apud alios nominibus appellentur, ita eadem ratione unus est Deus, cuius ubique vis est et providentia [...]» («Ma come il Sole, la Luna, il Cielo, la Terra, il Mare sono comuni a tutti, sebbene con altri nomi da altri vengano denominati, così per la stessa ragione unico è Dio, il cui volere e la cui provvidenza sono in ogni luogo»). Di questo assunto Giraldi conserverà memoria anche in età matura, quando, sia pure in un contesto novellistico (*Ecatommiti*, VIII 8 13), osserverà che sotto l'apparenza di credenze pagane e politeiste si cela l'inconsapevole richiamo al vero Dio: «si dee credere che le cose che avvenivano in que' tempi, per le preghiere degli uomini, venissero dalla mano d'Iddio, facitore e conservatore del tutto, non da que' Giovi, né da quegli Apollini, od Esculapii che adoravano que' semplici, i quali non aveano il lume che a noi è guida di condurci alla cognizione del vero Iddio. E che così sia il mostra quello Iddio incognito, al quale gli Ateniesi alzavano altari e ardeano sacrifici» (cito da GIOVAN

La predilezione per le immagini pagane rientrava peraltro in un preciso filone della tradizione culturale della corte ferrarese. Basti ricordare il programma iconografico dedicato alle Muse (e promosso da Lionello d'Este con l'appoggio di Guarino Veronese e l'apporto di importanti artisti del XV secolo) nel cosiddetto studiolo della residenza estense di Belfiore<sup>70</sup>; le raffigurazioni pagane e astrologiche nel "salone dei mesi" di Palazzo Schifanoia<sup>71</sup>; il poema didascalico *De gentilium deorum imaginibus* che nella sua prima stesura il marchigiano Ludovico Lazzarelli dedicò non a caso al duca Borso d'Este<sup>72</sup>; il *Syntagma de Musis* dello stesso Lilio Gregorio Giraldi (*Argentoratium* [Strasburgo], Matthias Schurerius, 1511), il cui testo era pure accompagnato da xilografie.

Un altro punto di riferimento, per saggiare gli esiti perseguiti e raggiunti da Giraldi, è inoltre ovviamente costituito dalla significativa produzione poetica latina umanistico-rinascimentale con i suoi principali modelli, tra i quali Angelo Poliziano, Giovanni Pontano, Iacopo Sannazaro, Battista Spagnoli e Tito Vespasiano Strozzi, e ancora, per il Cinquecento, oltre a Lilio Gregorio Giraldi e Celio Calcagnini, almeno i poeti operanti in quel primo trentennio del secolo, come

BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, a cura di S. VILLARI, Roma, Salerno Editrice, 2012, pp. 1414-15); il riferimento al "dio incognito" è tratto dagli *Atti degli Apostoli*, 17 23-24.

<sup>70</sup> Si vedano i saggi raccolti nel catalogo *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, Modena, Panini, 1991, 2 vol.

<sup>71</sup> Un'ottima sintesi, anche per i riferimenti alle divinità pagane che trionfano nei vari affreschi, è offerta nel volume di M. BERTOZZI, *La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*, Livorno, Sillabe, 1999.

<sup>72</sup> Cfr. LUDOVICO LAZZARELLI, *De gentilium deorum imaginibus*, a cura di C. CORFIATI, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi umanistici, 2006.

Pietro Bembo, Girolamo Fracastoro, Francesco Maria Molza, Andrea Navagero, Iacopo Sadoletto e Girolamo Vida<sup>73</sup>.

L'analisi dei componimenti della miscellanea giraldiana non può pertanto prescindere dall'individuazione di tutte le possibili connessioni con questo tipo di cultura, mirando, con un'adeguata esegesi fondata su competenze multidisciplinari, all'illustrazione delle ragioni profonde che, al di là della evidente e dichiarata occasionalità dei vari brani, hanno stimolato Giraldi a tale ricca produzione.

<sup>73</sup> Un ampio campionario è offerto dalle prestigiose attuali antologie di poeti latini del Quattrocento e del Cinquecento: *Poeti latini del Quattrocento*, a cura di F. ARNALDI, L. GUALDO ROSA e L. MONTI SABIA, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964; *Poeti latini del Cinquecento* di Giovanni Parenti, Introduzione ed edizione a cura di M. DANZI, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2020. Ma ovviamente si dovrà tener conto anche della produzione inedita e ancora sommersa.

SUSANNA VILLARI

*Appunti sulla miscellanea poetica latina di Girdaldi (Ferrara, Rosso, 1537)*

L'articolo, attraverso un *excursus* sul retroterra culturale dei primi decenni del XVI secolo, e con particolare riferimento all'ambiente ferrarese, inaugura una lettura dei testi contenuti nella raccolta di poesie latine di Giovan Battista Girdaldi Cinthio, edita per la prima volta a Ferrara nel 1537, nella prospettiva di successivi e accurati affondi, anche con obiettivi critico-editoriali.

*Notes on Girdaldi's latin poetic miscellanea (Ferrara, Rosso, 1537).*

The paper, through an *excursus* on the cultural background of the first decades of the 16th century, and with particular reference to Ferrara's environment, inaugurates a reading of the texts contained in the book of Giovan Battista Girdaldi Cinthio's latin poems, published for the first time in Ferrara in 1537, in the perspective of subsequent and accurate inquiries, also with critical-editorial objectives.

Articolo presentato a giugno 2023. Pubblicato *on line* a dicembre 2023  
© 2013 dall'Autore; licenziatario Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Messina, Italia.  
Questo è un articolo ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative Commons  
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0  
Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Anno IX, 2023  
DOI: 10.13129/2421-4191/ 2023.9.41-82

GABRIELE FATTORINI

GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO  
E IL CICLO DINASTICO ESTENSE DELLA “DELIZIA” DI COPPARO

Tra le righe dei molti scritti di Giovan Battista Giraldi Cinthio si possono scoprire passi che svelano una passione per le arti figurative, come quello dell'*Ercole*, in cui si richiama la *Venere e Adone* di Tiziano per alludere alla bellezza della giovane Licora, salvata dal prode figlio di Alcmena<sup>1</sup>. Una passione condivisa, inevitabilmente, con la casa d'Este, e manifestata peraltro in brani apologetici dei signori di Ferrara, di cui il letterato fu fedele sodale. Sono noti, in tal senso, i cenni contenuti nel *De Ferraria et Atestinis Principibus Commentariolum* al perduto ciclo murale che Girolamo da Carpi, con la collaborazione di Benvenuto Tisi detto il Garofalo, dipinse per Ercole II degli Estensi e del loro dominio sulla terra ferrarese. Il tema, dunque, si presta a essere ripercorso sulle pagine di questa rivista, per enucleare quei brani con la dovuta accuratezza<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> G. CHILLÉ, *Una “poesia” di Tiziano nell’«Ercole» di Giraldi. Osservazioni storico-artistiche a margine di due ottave*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», VII (2021), pp. 57-108.

<sup>2</sup> Come preannunciato in G. FATTORINI - P. ERVAS, *Girolamo da Carpi: in margine a una monografia*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», VIII (2022), pp. 139-76: 144-46.

*La “delizia” di Copparo e il ciclo dinastico del «salotto in croce»*

Negli anni quaranta del Cinquecento Ercole II d'Este (fig. 4) procedette a una grande ristrutturazione di ciò che restava di una vecchia residenza che i suoi avi avevano a Copparo, poco lontano da Ferrara, coinvolgendo nell'impresa gli artisti della sua corte: l'architetto Terzo Terzi progettò una dimora turrita, che all'interno fu decorata da un *team* di pittori, tra i quali spiccavano personalità del calibro di Girolamo da Carpi e Benvenuto Tisi detto il Garofalo, e della quale delineò l'aspetto il cartografo Marco Antonio Pasi, nella celebre *Carta del Ducato Estense* del 1571 (Modena, Archivio di Stato di Modena, Mappario Estense, Mappe in Telaio, pannello M: fig. 1).

Questa ennesima “delizia” degli Este, che fu la maggiore impresa di Ercole II, andò distrutta nel 1808 a causa di un incendio, e oggi ne rimane solo un massiccio torrione (adesso sede della biblioteca comunale; fig. 2), prossimo all'edificio del Palazzo Comunale, innalzato nel corso del secolo XIX al posto dell'antica dimora, che a seguito della devoluzione di Ferrara del 1598 rimase bene allodiale della famiglia, finché fu venduta tra il 1637 e il 1640 a Eleonora Thiene, moglie di Lorenzo Machiavelli, per passare nel 1725 a Francesco Barberini, discendente di Urbano VIII (fig. 3)<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Sulla “delizia” di Copparo: A. MARCHESI, *Originalità architettoniche e nuove figurazioni decorative nelle residenze ferraresi di Ercole II d'Este: il “Real palagio” di Copparo e la “vaga” rotonda*, in *Delizie estensi: architetture di villa nel Rinascimento italiano ed europeo*, a cura di F. CECCARELLI e M. FOLIN, Firenze, Olschki, 2009, pp. 207-49, in part. pp. 207-35 (e nota 58 e fig. 3 e 6, rispettivamente per i passaggi successivi alla devoluzione di Ferrara, l'immagine del Pasi – e la cautela con cui deve essere osservata – e l'aspetto barberiniano), nonché M. BILANCIERI - M. G. VISENTINI, *Le “delizie” dimenticate: il “bel palagio” di Copparo*, «Ferrariae Decus», XXVI (2009-2010), pp. 151-57.

Una corposa serie di documenti, messa a disposizione degli studi da Andrea Marchesi<sup>4</sup>, testimonia il notevole impegno profuso da Ercole II d'Este e dai suoi maestri in questa residenza, cui accennò anche Marc'Antonio Guarini, nel *Compendio storico* dato alle stampe nel 1621, ricordando a Copparo

il sontuoso e regio palagio, ivi edificato per delizia del duca Ercole II, nel quale oltre li nobilissimi appartamenti, ed amenissimi giardini, e prospettive, havendo in faccia una amplissima via, che per linea retta lo spazio di otto miglia si dilunga, si veggono anche in esso ritratti al vivo li più antichi, e famosi principi della Serenissima famiglia Estense<sup>5</sup>.

Il cenno è al principale ciclo pittorico di quella “delizia”, che nel Settecento era ancora visibile agli occhi di Girolamo Baruffaldi, il quale – come ben noto – lo descrisse in alcune pagine della biografia di Girolamo da Carpi, contenuta nelle *Vite dei pittori e scultori ferraresi*:

Ma la maggiore impresa, alla quale s'appigliasse Girolamo, fu nel gran palagio degli Estensi in Copparo. Piacque ad Ercole secondo, duca IV di Ferrara, il quale già n'avea piantati i fondamenti, di condurlo eziandio a buon termine. Fra gli altri molti adornamenti pensò di far vagamente dipingere nella gran loggia, ch'è situata nel mezzo, i sedici principi della sua famiglia, i quali aveano signoreggiato in Ferrara, traendo la vera effigie di ciascheduno da medaglie, e da ritratti, posti in libro anticamente cominciato, e per ordine continuato in ogni età, dove delineati si vedeano tutti li discendenti di quella serenissima casa per industria di Gasparo Sardi, fa-

<sup>4</sup> A. MARCHESI, *Delizie d'archivio. Regesti e documenti per la storia delle residenze estensi nella Ferrara del Cinquecento*, 2 vol., I. *Dimore suburbane ed extraurbane*, II. *Dimore urbane*, Ferrara, Le immagini edizioni, 2011-2015, I, pp. 225-329.

<sup>5</sup> M. A. GUARINI, *Compendio storico dell'origine, accrescimento, e prerogative delle chiese, e luoghi pii della città, e diocesi di Ferrara*, Ferrara, Eredi di Vittorio Baldini, 1621, p. 473, segnalato in BILANCIERI - VISENTINI, *Le “delizie” dimenticate*, p. 153.

moso storico ferrarese. L'incombenza del Carpi fu di colorirli a olio tutti e sedici al vivo, sedenti ed in positura di dominio. Fece capo egli da Azzo IV [*sic*, ma Azzo VI], il quale per la sua virtù e grandezza d'animo fu dai ferraresi chiamato in aiuto contro Salin-guerra, prendendo il dominio della città di Ferrara. Indi per ordine distribui l'uno dopo l'altro Aldobrandino I, Azzo V [*sic*, ma Azzo VII], Obizzo II, Azzo VI [*sic*, ma Azzo VIII], Rinaldo II, Obizzo III, Aldobrandino II [*sic*, ma Aldobrandino III], Nicolò I [*sic*, ma Nicolò II], detto il Zoppo, Alberto II [*sic*, ma Alberto V], Nicolò II [*sic*, ma Niccolò III], Leonello I, tutti marchesi, e dappoi Borso I, Ercole I, Alfonso I, ed Ercole II, duchi di Ferrara. Per testimonio delle quali cose fuvvi incisa la seguente iscrizione:

*Omnes hasce ferrariensium principum imagines ex ipsa eorum effigie in maiorum memoriam posteritati pingi curavit Hercules II, Alfonsi filius, Ferrariae, Mutinae, Regii Dux III, Carnutum I. MDXXXIV.*

Quest'opera, la quale se non è del tutto illesa, è però sufficientemente conservata, basterebbe solo per eternare il nome del Carpi, siccome rese immortale la memoria del principe, che la ordinò: ma sarà bastevole per rendere l'uno, e l'altro eterno nella memoria degli uomini quanto sopra di ciò ne scrisse Cinzio Gio. Batt. Giraldi nel suo libro *de Ferraria et Atestinis Principibus*, tradotto poi in italiano dal Domenichi, col titolo di *Commentari delle cose di Ferrara*. In esso libro, avuta il Giraldi occasione d'espore i fatti memorabili di que' principi, descrive ad uno ad uno i loro ritratti nella positura che giacciono, e fermandosi ad Ercole, ch'è il sesto decimo, osservando la maestà che risplendeva in que' colori, e nella viva e vera di lui somiglianza, scrive queste parole:

*Idem Hieronymus Carpus eadem in aula pennicillo a viva effigie tam vero similem effecit, ut quamvis vivum ac verum principem nos illius familiares ob oculos quotidie habeamus, cum ipso colloquamur, praeclaram tamen hanc ipsius imaginem ea voluptate intueamur, ut ipsum propemodum regio solio insidentem, et jura gravi, placidoque ore populis dantem videre videamur.*

Oltre di questi maravigliosi ritratti, sonovi in quella loggia otto termini a chiaroscuro colonnati, con paesi, pergolati, grotteschi, e tutte le città e castelli dominati dagli Estensi, nel modo medesimo, che d'ordine dello stesso duca dipinse queste medesime cose in

compagnia del Garofalo nella *palazzina* deliziosa presso la montagna di san Giorgio<sup>6</sup>.

Pur non avendo il ciclo davanti agli occhi, grazie agli studi e alle ricerche documentarie, oggi abbiamo qualche certezza in più rispetto a quanto scrisse Baruffaldi. In primo luogo, l'iscrizione encomiastica riportata da quest'ultimo si chiude con la data 1534, che è da leggere in relazione con la celebrazione dinastica, corrispondendo con l'anno in cui Ercole II successe al padre Alfonso I, come duca di Ferrara, Modena e Reggio<sup>7</sup>. Tra l'altro credo che tale iscrizione sia stata eseguita materialmente da Girolamo Bonaccioli detto il Gabrielletto (o Cabriletto), un pittore attivo nella Ferrara estense, che fu largamente impegnato a Copparo, come attestano numerose partite contabili, una delle quali, sotto la data del 4 settembre 1547, elencando i suoi numerosi lavori, registra pure la causale «per aver fatto le lettere che sono sotto il duca nel salotto»<sup>8</sup>.

Il cantiere di Copparo, infatti, fu avviato soltanto nel 1540, quando Ercole ne acquisì la proprietà dal fratellastro Alfonso, e

<sup>6</sup> G. BARUFFALDI, *Vite de' pittori e scultori ferraresi* [1697-1730 circa], ed. a cura di G. BOSCHINI, 2 vol., Ferrara, Taddei, 1844-1846, I, pp. 387-89, ricordando che Giuseppe Petrucci, nella nota a di p. 387 rettificava Niccolò I detto lo Zoppo in Niccolò II, e di seguito Niccolò II in Niccolò III. Il passo è ben noto agli studi, si vedano per tutti: A. PATTANARO, *Girolamo da Carpi. Ritratti*, Cittadella, Bertinocello Artigrafiche, 2000, pp. 25-26; MARCHESI, *Originalità architettoniche*, p. 228; MARCHESI, *Delizie d'archivio*, I, pp. 328-29, doc. 3; A. PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, Roma, Officina libraria, 2021, pp. 41-42.

<sup>7</sup> Come inteso da A. PATTANARO, *Pirro Ligorio e la genealogia estense*, «Horti Hesperidum», I (2011), 1, pp. 257-301, in part. p. 263, nota 21, e contro l'idea che la data 1534 dovesse riferirsi alla cronologia dei dipinti e fosse un errore del Baruffaldi (A. MEZZETTI, *Girolamo da Ferrara detto da Carpi. L'opera pittorica*, Ferrara - Milano, Cassa di Risparmio di Ferrara - Amilcare Pizzi, 1977, p. 60 e p. 61 pure per l'attività per Copparo di Girolamo da Carpi).

<sup>8</sup> MARCHESI, *Delizie d'archivio*, I, p. 296, doc. 29.

come documentano le lettere «MDXL» incise sotto l'architrave del portale settentrionale della torre superstite<sup>9</sup>. A conferma di ciò, annotando il Baruffaldi, Giuseppe Petrucci narra che, dopo l'incendio del 1808, che «distresse la metà del Palazzo di Copparo», e «dopo la demolizione dell'altra metà operatasi nel 1822», rimanevano in piedi «tre torri disgiunte, e conservate con laudabile sollecitudine dal signor Carlo Perelli», che aveva acquistato il sito dagli eredi Barberini. Il medesimo Perelli conservava pure due iscrizioni – andate poi disperse –, «la prima delle quali si leggeva sul prospetto della torre di mezzo al nord», cioè il torrione maggiore, proclamando i titoli del committente, la funzione della “delizia”, e l'anno di fondazione:

HERCULES II ESTENSIS FERRARIAE  
 DUX IIII CARNUTUM I UT ANIMUM  
 PRINCIPATUS ET REIPUBLICAE AVOCAMENTIS  
 DISTRACTUM COLLIGERET  
 CORPUSQUE URBANO OTIO CONFECTUM  
 VENATIONE ET AUCUPIIS EXCITARET  
 HUNC RECESSUM SIBI ATQUE AMICIS  
 MDXL

L'altra, dal significato non troppo diverso ma con la data 1547, era invece «sul prospetto del palazzo ad ostro»:

GRAVIORIBUS CURIS IN URBE ALIIS  
 VIVENS RELICTIS UT ANIMO COMPOSITO SUUS  
 QUANDOQUE VIVAT HASCE AEDES HERCULES II  
 FERRARIAE MUTINAE ET REGII DUX IIII  
 CARNUTUM I A FUNDAMENTIS CONSTRUXIT  
 MDXLVII<sup>10</sup>

<sup>9</sup> MARCHESI, *Originalità architettoniche*, pp. 210, 213-14; BILANCIERI - VISENTINI, *Le “delizie” dimenticate*, pp. 155-56.

<sup>10</sup> BARUFFALDI, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, p. 388, nota 1. Per il passaggio ai Perelli dei beni dei Barberini a Copparo, compreso quanto restava del Palazzo, e quindi il passaggio di quest'ultimo al Comune:

Purtroppo si ignora a chi spetti la responsabilità letteraria dei testi di queste due epigrafi, la prima delle quali deve essere da identificare con «lo epitafio che va sopra la porta de dita fabrica», per cui lo scalpellino Gianpietro Pellizoni doveva essere pagato il 30 aprile 1541, e riceveva pagamenti ancora nel 1542<sup>11</sup>; all'altra, invece, potrebbe riferirsi un pagamento del 14 maggio 1547 al medesimo «maistro Zan Piero taiapreda per opere 9 de maistro et opere 12 de gargion date a taiare lettere nelo epitafio dela porta de Coparo»<sup>12</sup>.

Le due epigrafi, disposte simmetricamente o in asse, avranno segnato la fine e l'inizio del cantiere del palazzo, che nel 1547 «era già ridotto a buon termine»<sup>13</sup>. In quell'anno, infatti, si conclusero le grandi imprese pittoriche, che ebbero per protagonisti Girolamo da Carpi e il Garofalo, ai quali – cioè a entrambi, come avessero agito in compagnia – un resoconto contabile del 30 dicembre 1547 riconosce un debito di lire 1256.6.0, per aver dipinto «il salotto in crose dala cornise in suso dove è dipinto li Signori», «la faza del palazo de Copparo», «la volta della torre» e «la fassa dela ditta volta»<sup>14</sup>.

E «la faza del palazo de Copparo» era proprio quella in cui si trovava l'iscrizione datata 1547, che Baruffaldi vedeva ancora al suo posto in un contesto ben conservato, equivocando «la facciata dipinta a chiaroscuro» per opera dei fratelli Dossi, e accennando a una scena di combattimento: «la famosa battaglia di Ravenna, nella quale tanto si era segnalato il duca Alfonso I

Archivio Storico del Comune di Copparo, *Archivio generale, patrimoniale e storico*, 125.

<sup>11</sup> MARCHESI, *Originalità architettoniche*, p. 214 e nota 21; ID., *Delizie d'archivio*, I, p. 234, doc. 7, nonché pp. 238-39, doc. 17-18.

<sup>12</sup> Ivi, p. 290, doc. 11.

<sup>13</sup> BARUFFALDI, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, p. 265.

<sup>14</sup> MARCHESI, *Delizie d'archivio*, I, p. 298, doc. 39.

di sopra mentovato l'anno 1512»<sup>15</sup>. Laddove, per quel magnificente prospetto e sempre nel 1547, tra il 9 e il 10 dicembre, le spese estensi accennano, quanto ad autori e soggetti: a Camillo Filippi, «per aver depinto una arma ducale nel cimaso dela fazà del palazzo de Coparo e depinto dita fazà al drito del dito cimaso fino in tera con figure 14 in dito lavoriero»<sup>16</sup>; al Garofalo «per sua mercede de aver fatto a misi passati cioè depinto quattro nichii nella faciata denanzi del palazzo de Coparo a ragion de lire otto l'uno nelli quali son depinti diversi captini e li altri captini e la fama e la vitoria e trofei coloriti ogni cosa a sue spese de coluri», e a Girolamo da Carpi e al medesimo Benvenuto Tisi «per sua mercede de aver depinto 6 finestre a figure de chiaro e de scuri quali erano nella faciata denanzi del palazzo de Coparo aperte al tempo che fu fatto il mercato de depingerle e di poi il Signor Duca le fece murare e così li detti hanno depinti a ragion de lire 3 l'una»<sup>17</sup>.

Nel resoconto contabile del 30 dicembre il passo che ci interessa maggiormente è però quello che dice del «salotto in crose dala cornise in suso dove è dipinto li Signori»: l'ambiente in cui si trovava il nostro ciclo dinastico. In breve, come ha compreso Marchesi, quando Baruffaldi scriveva della «gran loggia, ch'è situata nel mezzo», doveva necessariamente riferirsi al principale salone di rappresentanza del palazzo, detto «salotto in crose» plausibilmente per il formato a croce delle travature o dei lacu-

<sup>15</sup> BARUFFALDI, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, pp. 265-66, con significativo riferimento pure allo stato di conservazione: «non ostante che quest'opera sia esposta alle ingiurie dell'aria, pure per la difesa che ha del poggiolo situato di sopra, finora è conservata così bene e con tanta maestà che rende mirabile quel palazzo ducale, e da lontano ancora invita l'occhio de' passeggeri a fermarsi per ammirarla: e per vero dire io confesso che qualunque volta vi sono passato, non ho potuto «fare» a meno di non correre a fissar gli occhi in un'opera tanto meravigliosa». Sulla questione della battaglia si veda tuttavia: MARCHESI, *Originalità architettoniche*, pp. 221-25.

<sup>16</sup> MARCHESI, *Delizie d'archivio*, I, p. 297, doc. 36.

<sup>17</sup> Ivi, I, p. 298, doc. 38 (e 37).

nari del soffitto ligneo realizzati dal maestro di legname «Tusin marangon», dal cui conto del 29 dicembre 1546 si ricavano anche le misure: «il cuperto del salotto in crose lungo piè 50, largo piè 27 1/6, quadri piè 1358 1/3», ovvero poco più di venti metri di lunghezza, per quasi undici di larghezza e una superficie di poco oltre duecentoventuno metri quadrati<sup>18</sup>. Un tale ambiente, che sarà stato certamente molto alto, si crede situato sul fronte settentrionale, sotto la torre centrale, e poteva essere scambiato per un loggiato, in virtù del carattere illusionistico della decorazione:

molto probabilmente le pareti del salotto rettangolare erano percorse orizzontalmente da una cornice in «preda cotta» che separava una superficie superiore, destinata ad accogliere l'infilata genealogica, da quella sottostante, scandita a sua volta da almeno ventiquattro semicolonne in pietra opportunamente scialbate per ricreare l'effetto lapideo: proprio negli intercolumni di questa loggia simulata il pittore Camillo Filippi, «dignitoso cortigiano» cresciuto nella bottega di Dosso, ebbe la responsabilità di affrescare le città più significative di tutto lo stato estense<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Ivi, I, p. 284, doc. 45. Da notare che un precedente documento del 24 dicembre 1544, relativo all'esecutore della muratura del soffitto, «Michele copricasa», dichiara misure maggiori in lunghezza («do coperto del salotto in crose lungo piè 60 largo piè 27 fatto dui volte, piè quadri n. 3240 [e cioè 1620 per una sola volta]»), corrispondenti a una superficie di quasi duecentosessantacinque metri quadrati; ivi, p. I, p. 255, doc. 40, e già valorizzato da MARCHESI, *Originalità architettoniche*, pp. 227-28 e nota 66. Ricordo che un piede ferrarese corrisponde a metri 0,403854, e un piede quadro a metri quadrati 0,163098. Alternativamente si è pensato che «la dicitura *in crose* possa derivare dalla forma di una volta a crociera del soffitto»: BILANCIERI - VISENTINI, *Le “delizie” dimenticate*, p. 153.

<sup>19</sup> MARCHESI, *Originalità architettoniche*, pp. 227-29, 232-33, nota 83. Tracce di una cornice in cotto con triglifi si conservano all'interno della torre superstite (BILANCIERI - VISENTINI, *Le “delizie” dimenticate*, p. 155 e fig. 3), a conferma dell'utilizzo di simili elementi decorativi a Copparo. Per Camillo Filippi: A. PATTANARO, *Camillo Filippi «pittore intelligente*, Verona, Edizioni dell'Aurora, 2012, in part. pp. 28, 70-72. Si dovrà immagi-

Dunque un vasto ambiente di rappresentanza decorato su due registri. In alto i ritratti dei sedici «principi» estensi che «avevano signoreggiato in Ferrara», dipinti «a olio tutti e sedici al vivo, sedenti ed in positura di dominio», come li descrisse Baruffaldi, col fine di rimarcare – anche col riferimento alla tecnica dell’olio su muro (che non sappiamo se fu davvero utilizzata) – una resa naturalistica che trova il miglior parallelo nella ritrattistica di Girolamo da Carpi di quegli anni (si pensi al *Gentiluomo con la mano al petto* della Pinacoteca Capitolina, o al *Gentiluomo con collo di pelliccia davanti a un camino* del Seattle Art Museum; fig. 5)<sup>20</sup>. In basso il tema del paesaggio entro l’architettura, strettamente relazionato con le sedici effigi soprastanti, in rapporto due a uno, dato che Baruffaldi racconta di «otto termini a chiaroscuro colonnati, con paesi, pergolati, grotteschi, e tutte le città e castelli dominati dagli Estensi, nel modo medesimo, che d’ordine dello stesso duca dipinse [Girolamo da Carpi] queste medesime cose in compagnia del Garofalo nella palazzina deliziosa presso la montagna di san Giorgio».

Nulla rimane di quest’ultima “delizia”: un complesso che comprendeva una montagnetta innalzata sul vertice sudorientale delle mura ferraresi da Alfonso I, riallestita dal figlio Ercole II con grotte, giardini e una palazzina, dove Girolamo da Carpi, il Garofalo e Camillo Filippi, insieme con Battista Dossi, furono impegnati dal 1541 a dipingere il prospetto esterno<sup>21</sup>. Nel 1542 i

nare che a Copparo, data la necessità di illustrare con precisione le terre estensi, Filippi non adottasse il registro fantasiosamente dossesco dei paesaggi che compaiono sullo sfondo delle *Adorazioni del Bambino* della Pinacoteca Capitolina di Roma (1528-1530), della Residenzgalerie di Salisburgo (1530-1535) e dell’Ashmolean Museum di Oxford (1535-1540), ma la resa assai più naturale che distingue i *Giardini* dell’arazzo del Musée du Louvre datato 1545, ormai prossimo cronologicamente alle nostre pitture.

<sup>20</sup> Per questi due ritratti della seconda metà degli anni quaranta: PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, pp. 154-57, 232-33, n. R17-18.

<sup>21</sup> A. MARCHESI, *Grotte, montagne e fontane estensi. Natura artificciata nella Ferrara del Cinquecento*, in *Delizie in villa. Il giardino rinascimentale e i suoi com-*

lavori di pittura continuarono anche all'interno, grazie a una equipe costituita da Tommaso da Carpi, dal figlio Girolamo con un garzone, da Battista Dossi, e da Gabriele Cappellini detto il Calzolareto, che tra l'altro fu pagato per avere dipinto e dorato «sete quadri dipinti a paisi che sono fatti per le camere de la fabrica de la Montagna»; vi era poi un grottino, realizzato nel 1549 su progetto di Girolamo da Carpi, che doveva meravigliare per la fantasia delle grottesche e la verità dei paesaggi dipinti dai fratelli Girardo e Luca d'Olanda nel camerino interno<sup>22</sup>.

Il luogo migliore per provare a immaginare l'illusione della loggia del «salotto in croce» – secondo un gusto per l'artificio dell'architettura dipinta a incorniciare vedute di paese, che dalla lontana sperimentazione romana di Baldassare Peruzzi nella Sala delle Prospettive alla Farnesina, si era ormai diffuso al di là degli Appennini – resta così la Sala della Vigna della “delizia” di Belriguardo, dipinta nel 1537 grazie al documentato intervento di una squadra di pittori estensi che raccoglieva Battista Dossi, Garofalo, Tommaso e Girolamo da Carpi, Biagio Pupini, Camillo Filippi e Jacopo da Faenza, dei quali si è riusciti anche a distinguere, di volta in volta, certe precise responsabilità. La compagnia mise in scena, su ognuna delle quattro pareti, una finta architettura, sormontata dalle fronde di un pergolato, e modulata attraverso la successione di erme cariatidi disposte a inquadrare aperture su paesaggi (fig. 6, 9), seguendo precise idee fornite da Giulio Ro-

*mittenti*, a cura di G. VENTURI e F. CECCARELLI, Firenze, Olschki, 2008, pp. 91-113: 107-09; ID., *Delizie d'archivio*, II, p. 468, doc. 20, ricordando anche C. CAVICCHI, *Per Girolamo da Carpi architetto: il Palazzetto della Montagna di San Giorgio a Ferrara*, «Atti e memorie dell'Accademia Clementina», XXXI (1992), pp. 61-81.

<sup>22</sup> MARCHESI, *Grotte, montagne e fontane*, pp. 110-12, nonché ID., *Delizie d'archivio*, II, pp. 457-530 (per i documenti sulla Montagna di San Giorgio) e in part. pp. 472-77, doc. 12, 13, 17, 19, 21, 23, 25-27, 29, 30 (per gli interventi del 1542), pp. 492-93, doc. 6-12 (per il grottino).

mano, in conseguenza delle relazioni strette in quegli anni con la corte ferrarese: lo ha ribadito di recente Alessandra Pattanaro, tenendo conto anche della copia, datata 1535, da un disegno di sua mano, in cui è delineato il progetto di un loggiato chiaramente propedeutico alla galleria di cariatidi della Sala della Vigna, in un ennesimo gioco di specchi tra architettura reale e dipinta (fig. 7-8)<sup>23</sup>.

Il cantiere di Belriguardo, insieme con le stanze nuove di Corte e la palazzina della Montagna di San Giorgio, rappresentarono precedenti chiave per l'organizzazione di cantiere che fu messa in atto a Copparo dal 1544, quando gli artisti estensi furono concentrati su questa nuova impresa<sup>24</sup>. Il 24 maggio di quell'anno, il marangone Tusin fu pagato «per opere 3 de mastro datte a fare una letier e cavaliti ali depintori e per aver tirà suso 2 prede marmoree per 2 camin e per conzare l'armadure del salotto in crose ali dipintori»<sup>25</sup>. E di lì a poco Girolamo da Carpi compare per la prima volta il 5 luglio per «aver fatto uno carton de la prospetiva che va nel salotto in mezo il quadro in crose al palazzo de Coparo del Signor Nostro Illustrissimo»<sup>26</sup>. Un cartone allineato dunque alla predilezione per l'architettura dipinta di Belriguardo, in stretto parallelo con l'universo serliano delle scenografie che Girolamo allestì per le rappresentazioni

<sup>23</sup> Per la Sala della Vigna, e il ruolo di Giulio Romano, rimando a A. PATTANARO, *I pittori di Ercole II a Belriguardo: modelli giulieschi e tradizione vitruviana*, «Prospettiva», 141-42 (2011), pp. 100-23, in part. pp. 102, 106, fig. 10-12 per il rapporto con i disegni di e da Giulio Romano, già evidenziato da Riccardo Pacciani (*Giulio Romano a Ferrara, 1535*, in *Giulio Romano*. Atti del convegno, Mantova, 1989, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, 1989, pp. 303-20: 312-13, fig. 14 e 15).

<sup>24</sup> MARCHESI, *Originalità architettoniche*, pp. 227-29, 232-33, nota 83.

<sup>25</sup> MARCHESI, *Delizie d'archivio*, I, p. 247, doc. 15.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 250-51, doc. 22; PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, pp. 488-89, n. 78.

dell'*Orbecche* (1541) e dell'*Egle* (1545) di Giraldo Cinthio<sup>27</sup>. Dato che siamo all'inizio del cantiere, e che a dipingere si parte sempre dall'alto, ritengo che la “prospettiva” dovesse essere destinata a stare al centro del soffitto: una soluzione che si riallacciava a un filone illusionistico avviato con il famoso oculo prospettico di Andrea Mantegna nella Camera degli Sposi di Mantova. Avendo a mente quel lontano precedente, e le molte varianti che ne derivarono, si potrà immaginare che la “prospettiva” – predisposta in questo caso a svilupparsi non in mezzo a una volta, ma nel riquadro centrale di un palco a travi – sia stata corredata da almeno un paio di “puttini” in scorcio, in virtù di un pagamento a Girolamo del 14 agosto «per opere 2 de lui date a depinzere a Coparo figure nel salotto dela crosiera a fare dui putini in la prospettiva e per la spesa de' suoi colori», preceduto già in luglio da un paio di retribuzioni al medesimo pittore, per avere dipinto figure, insieme con un garzone, sempre in quel salotto, dove in agosto lavorarono «a depinzere figure» pure Battista Dossi e Camillo Filippi<sup>28</sup>. Questi passaggi contabili si riferiscono al primo step del cantiere, magari il solo soffitto, perché già in agosto Girolamo da Carpi si sposta a dipingere all'esterno del palazzo, nella «fazada de fora via»<sup>29</sup>, mentre in settembre lo scalpellino Nicola da Vento sistema la cornice del salotto<sup>30</sup>.

È con la primavera dell'anno successivo che ripartono i lavori: il 18 aprile 1545 il solito maestro Tusin, e un suo gar-

<sup>27</sup> Su questo tema: 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 giraldiani. Letteratura e teatro», IV (2018), pp. 225-307: 225-42.

<sup>28</sup> MARCHESI, *Delizie d'archivio*, I, pp. 250-52, doc. 24, 25, 28, 29; PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, pp. 488-89, n. 78, 81.

<sup>29</sup> MARCHESI, *Delizie d'archivio*, I, p. 252, doc. 30, 31; PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, p. 489, n. 81.

<sup>30</sup> MARCHESI, *Delizie d'archivio*, I, p. 253, doc. 33; un successivo ricordo contabile precisa che la cornice era «longa pie' 202 col suo architravo» e che lo stesso lapicida aveva eseguito i «24 capitelli di pilastri» del salotto; ivi, I, p. 287, doc. 46.

zone, sono pagati per «fare l'armadura del salotto in crose per fare depinzere dito saloto»<sup>31</sup>; a cosa servisse l'impalcatura lo spiega la causale delle trenta lire rilasciate il 4 luglio a «maistro Girolamo da Carpi e compagni, per conto de depinzere il salotto in crose, fatto con le figure deli Signori da Este, computa il cornison friso e architravato, che è sopra le colonne de rilievo a Coparo»<sup>32</sup>. Dunque stavolta si tratta certamente del ciclo dinastico e della relativa riquadratura architettonica, cui devono fare riferimento numerose uscite successive in favore di Girolamo per il «salotto in crose», che vanno dall'11 luglio 1545 al 17 luglio 1546, pur con un'interruzione invernale, e lo citano sovente con i suoi «compagni»<sup>33</sup>. Che tra questi ultimi vi fosse almeno e soprattutto il Garofalo, lo certifica – oltre al resoconto contabile del 30 dicembre 1547 di cui si detto – un ricordo del 30 ottobre 1546, che sembra chiudere i conti sulla parte con il ciclo dei ritratti<sup>34</sup>.

Frattanto, entro il 22 maggio 1546, il marangone Tusin era stato impegnato a «refare et abbassare l'armadura ali dipintori che depinze a Coparo»<sup>35</sup>, evidentemente perché era ormai tempo di passare a operare sul registro inferiore. Un mese prima, il 21 aprile, Camillo Filippi era stato retribuito «per sua mercede de aver retrato Modena, Regio, Rubiera e Carpi»: egli, infatti, era stato in questi luoghi per disegnare le vedute che avrebbe dipinto a Copparo, dove risulta attivo

<sup>31</sup> Ivi, I, p. 260, doc. 17.

<sup>32</sup> Ivi, I, p. 263, doc. 27.

<sup>33</sup> Ivi, I, pp. 263-68, doc. 28, 31-34, 36-38, 41-44, 46, 48, 49, 51, pp. 269-70, doc. 3, 5, 6, pp. 272-75, doc. 9, 10, 12, 14, 15, 16, 18, 20-22; PATTANARO, *Girolamo da Carpi*, pp. 489-90, n. 81, 89.

<sup>34</sup> MARCHESI, *Delizie d'archivio*, I, p. 282, doc. 40: «Maistro Girolamo da Carpi e magistro Benvegno da Garofalo denno dar adì sopradetto lire vente marchesane, le quale per loro se fanno boni alla Camera ducale per tanti che la ghi ha fatto pagare per conto del salotto in crose de Coparo».

<sup>35</sup> MARCHESI, *Delizie d'archivio*, I, p. 273, doc. 13.

con «compagni», fin dall'11 maggio seguente, a «lavorare il salotto in crose dal freso in zò, a farli le città del signor nostro illustrissimo»<sup>36</sup>. E dato che tra tali città non poteva mancare la capitale del ducato, doveva essere finalizzato a tale impresa l'arrivo a Copparo di uno «tellarò» o «quadro dove erra il disegno de Ferrara» recato «dala camera marchesana» entro il 22 maggio, mentre il Filippi proseguiva il lavoro, documentato fino all'11 settembre da diverse partite contabili, tra le quali non mancano uscite in favore del maestro Tusin, che adattava le impalcature alle esigenze dei pittori (compreso Girolamo)<sup>37</sup>.

Tra l'altro una spesa del 19 giugno attesta che «maistro Camillo dipintore» dovette fare una breve missione per «andare in Romagna a retrare li città e castelli, e così in ferrarese», ottenendo un rimborso pure per il «lapis negro che lui à doperato a retrarre dete città a Coparo»<sup>38</sup>. Si trattava infatti di vere e proprie vedute topografiche a volo d'uccello, diverse per precisione dagli affacci di Belriguardo, come ha dimostrato Marchesi, ritrovando un «disegno dell'antica città di Comacchio come sta dipinta nel Palazzo di Copparo, fabricato dal duca Ercole II l'anno 1540», delineato verso la metà del Settecento dall'erudito Giuseppe Antenore Scalabrini (fig. 10)<sup>39</sup>. In tal senso il registro inferiore del «salotto in crose» preannunciava quella passione per le raffigurazioni cartografiche monumentali, documentata nella seconda metà del secolo da ambienti come la Guardaroba Nuova di Palazzo Vecchio a Firenze, la Sala del Mappamondo della Villa Farnese a Caprarola, la Galleria delle Carte geografiche in Vaticano (dove

<sup>36</sup> Ivi, I, pp. 272-73, doc. 8, 11.

<sup>37</sup> Ivi, I, pp. 273-80, doc. 13-16, 18, 20, 22, 27, 28, 32. La veduta della capitale estense era probabilmente il «retracto» di Ferrara eseguito da Dosso Dossi nel 1524: MARCHESI, *Originalità architettoniche*, p. 229.

<sup>38</sup> ID., *Delizie di archivio*, I, p. 274, doc. 17.

<sup>39</sup> MARCHESI, *Originalità architettoniche*, p. 231.

Marchesi ha ben recuperato a confronto il dettaglio di Comacchio, fig. 11) e il terrazzo delle Carte geografiche degli Uffizi, facendo evidentemente di Camillo Filippi uno specialista del genere, se ben presto, agli inizi del 1547, fu chiamato a ritrarre pure la nuova “delizia” di Copparo, per riprodurla nelle tappezzerie estensi<sup>40</sup>.

Allora il «salotto in crose» doveva essere terminato o quasi, perché nel corso del 1547 i ricordi contabili sono ben pochi, limitandosi a qualche pagamento a Tusin, il 10 aprile per le impalcature, e poi il 16 luglio, «a fare l'armadura ali depintori per depinzer sotto il salotto a maistro Camillo e fare l'armadura»; era infatti il Filippi che doveva ancora completare il compito, se il 17 settembre, in quello che si direbbe il resoconto finale per il suo intervento, si riconoscono 550 lire «a magistro Camillo depintor per sua mercede de aver depinto il salotto de Coparo in crose dala cornise sino in tera del che restano ancor a far il campo dove va depinto Modena, a tutte sue spese»<sup>41</sup>.

Tra i «compagni» del Filippi doveva esserci il Cabriletto, che il primo dicembre 1546 è menzionato per «opere 7 a retrarre li instrumenti che fece retrare sua excellencia nel sallotto del Coppar in crose» (a testimoniare un ennesimo elemento della decorazione illusionistica)<sup>42</sup>. Egli è poi ricordato insieme con Camillo, perché

ambi pittor debbano dare adì 2 di zugno 1548 le infrascritte tele a loro date sino adì ultimo di maggio 1546 per portarle a Coparo per ritrarre e dipingere in detto loco per il Signor Duca Nostro:

Tela una grande, dove è dipinta Ferrara.

Una carta dove è dipinta Modena.

Un'altra dove è Reggio.

Una altra dove è Carpi.

Una altra dove è Rubiera.

<sup>40</sup> MARCHESI, *Delizie di archivio*, I, p. 288, doc. 1.

<sup>41</sup> Ivi, I, p. 290, doc. 10, p. 293, doc. 20, p. 296, doc. 30.

<sup>42</sup> Ivi, I, p. 290, doc. 10, p. 283, doc. 42.

Una altra dove è Castel Novo de Carfagnana.  
Una altra dove è Campo reggiano e Verugole.  
Una tela dove è ritratto Sciartes<sup>43</sup>.

Ovviamente erano i prototipi delle vedute del «salotto in crose»: dal quadro di Ferrara di cui si è detto, ai disegni presi nella prima missione a Modena, Reggio, Carpi e Rubiera, con l'aggiunte di altri in cui erano delineate le piazzeforti della Garfagnana (Castelnuovo, Camporgiano e Verrucole), e addirittura Chartres, di cui Ercole II deteneva il titolo ducale<sup>44</sup>.

Intanto, nello stesso mese di giugno del 1548, il Garofalo si trovò a dovere «refare li personaggi delli Signori della casa da Este guasti dalla Torre»<sup>45</sup>. Non è chiaro cosa fosse successo, ma dovette trattarsi di un primo restauro del ciclo dinastico, cui ne seguirono altri di Ludovico Settevecchi, tra il 1567 e il 1575<sup>46</sup>.

*I «sedici principi» che «aveano signoreggiato in Ferrara»*

Il Palazzo di Copparo, e con esso il ciclo dinastico della principale sala di rappresentanza, fu prontamente celebrato dai letterati della corte estense, a partire da alcune pagine del *De laudibus illustrissimi principis et excellentissimi ducis Herculis Estensis II Ferrariae ducis III*, dato alle stampe a Venezia, nel 1555, dal nobile letterato Giovanni Battista Bonacossi, il quale non mancava di esaltare l'attività edilizia del suo signore, che fece ampliare molteplici edifici in città e nel territorio:

Hoc indicat pulcherrimum palatium cum altissima et admodum inexpugnabili turri ruri superbissime aedificatum venationi aptissimum solatium et ad omnem ferarum praedam suprema voluptas Coparion antea, nunc Aurea Cupa nuncupatum. In quo post alia vi-

<sup>43</sup> Ivi, I, p. 299, doc. 6.

<sup>44</sup> MARCHESI, *Originalità architettoniche*, pp. 229-30.

<sup>45</sup> MARCHESI, *Delizie di archivio*, I, p. 299, doc. 5.

<sup>46</sup> Ivi, I, p. 309, doc. 3-4; p. 313, doc. 14; p. 318, doc. 1.

su delectabilia decora simulacra, et verae Principum, et Ducum Estensium effigies una cum annis, et temporibus, quibus Ferrariensibus imperarunt, mira artificum arte et ingenio pictae conspiciuntur: quas ibi in maiorum suorum memoriam posteritati pingi voluit et curavit, iuxta David psal. 110, *Memoriam fecit mirabilium suorum*; pro quibus successivis temporibus immortalitatem de se posteris transmittet, iuxta Sapien. cap. 8, *Habebo per hanc immortalitatem, et memoriam aeternam* et David psal. III. *In memoria aeterna erit*, videlicet

16 Accii 4 Obici filii 1196  
 3 Aldrovandini Accii 4 filii 1212  
 29 Accii 5 Accii 4 filii 1215  
 49 Obici 2 Rainaldi filii 1244  
 24 Accii 6 Obicii 2 filii 1293  
 19 Rainaldi 2 Aldrovandini filii 1317  
 16 Obici 3 Aldrovandini filii 1336  
 9 Aldrovandini 2 Obici 3 filii 1352  
 27 Nicolai Obici 3 filii 1361  
 5 Alberti 2 Obici 3 filii 1388  
 48 Nicolai 2 Alberti 2 filii 1393  
 9 Leonelli Nicolai 2 filii 1441  
 21 Borsii Nicolai 2 filii 1450  
 34 Herculis Nicolai 2 filii 1471  
 29 Alfonsi Herculis filii 1505  
 Herculis 2 Alfonsi filii Ferrae Mutinae et Regii Ducis 4 Carnutum primi 1534<sup>47</sup>.

Oltre a magnificare l'area venatoria del Palazzo di Copparo, ribattezzato Aurea Cupa, Bonacossi si sofferma sul nostro ciclo, precisando che esso fu guidato dalla volontà di Ercole II di eternare la memoria degli avi, rifacendosi a insegnamenti veterotestamentari. Egli ha inoltre il merito di spiegare che la galleria illustrava le vere immagini dei sedici principi e duchi estensi, dipinte con arte e ingegno, e ognuna era accompagnata dagli anni e dal periodo in cui costoro governarono Ferrara; e infatti

<sup>47</sup> G. B. BONACOSSÌ, *De laudibus illustrissimi principis et excellentissimi ducis Herculis Estensis II Ferrariae ducis IIII*, Venezia, s.e., 1555, pp. 12-14; trascritto in MARCHESI, *Delizie di archivio*, I, pp. 325-26, doc. 1.

segue un elenco in cui per ogni personaggio si indica la durata della signoria in anni, il nome di battesimo, l'eventuale numero di ricorrenza del medesimo nome nella casata, di chi fosse figlio, e l'anno di inizio del dominio, cominciando con Azzo IV (in realtà Azzo VI), figlio di Obizzo, che fu signore di Ferrara per sedici anni dal 1196, e giungendo fino a Ercole II, figlio di Alfonso, che fu quarto duca di Ferrara, Modena e Reggio dal 1534, a conferma che Baruffaldi trascriveva le lettere giuste, quanto al committente. A giudicare da quanto dice Bonacossi, c'è da credere che anche le altre figure fossero corredate di brevi *tituli* (che magari erano letti ancora da Baruffaldi, giustificando così il suo errore di numerazione, allora anacronistico, per Niccolò II detto lo Zoppo e per Niccolò III), com'era d'altronde consueto per cicli del genere, e semmai ci si deve chiedere se l'attenzione che riserva a tale dettaglio non sia la conseguenza di un suo coinvolgimento nel ciclo, quale eventuale autore del programma.

Su questo, però, non abbiamo certezze, perché nella corte possiamo trovare altri candidati per una simile responsabilità, a partire dai due nomi accennati da Baruffaldi in merito a queste pitture: Gaspare Sardi e Giraldo Cinthio. Quanto al primo, l'autore settecentesco cade tuttavia in un equivoco, affermando che le fonti iconografiche delle effigi sarebbero state medaglie e ritratti «posti in libro anticamente cominciato, e per ordine continuato in ogni età, dove delineati si vedeano tutti li discendenti di quella serenissima casa per industria di Gasparo Sardi, famoso storico ferrarese». La fama del Sardi, in effetti, è legata alle sue *Historie ferraresi* dedicate a Ercole II e date alle stampe a Ferrara nel 1556 da Francesco Rossi da Valenza. Tale edizione, tuttavia, non solo manca di ogni riferimento alle pitture di Copparo, che allora erano state dipinte da una decina d'anni, ma si ferma soprattutto agli inizi del Cinquecento, ed è una storia ferrarese, e non una storia dei principi ferraresi, tanto che si fatica a cercarvi le corrispondenze con l'elenco

stilato da Bonacossi. E il libro cui si riferiva Baruffaldi ha tutta l'aria di essere la seconda edizione delle *Historie ferraresi*, edita a Ferrara nel 1646 da Giuseppe Gironi, con le aggiunte di Agostino Faustini *sino alla devoluzione del Ducato di Ferrara alla Santa Sede*, e con un corredo di tredici incisioni raffiguranti coppie di signori di casa d'Este, che tuttavia non sono tratti dal modello di Copparo, ma da un successivo ciclo del cortile del Castello di Ferrara, di cui si dirà oltre. Sardi, pertanto, non pare avere un profilo adatto per essere proposto come ideatore del programma del ciclo di Copparo.

Diverso è il caso di Giraldo Cinthio, che nel *De Ferraria et Atestinis Principibus Commentariolum*, pubblicato a Ferrara da Francesco Rossi pure nel 1556, e prontamente volgarizzato da Ludovico Domenichi (*Commentario delle cose di Ferrara, et de' principi da Este*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1556, e Venezia, Giovanni de Rossi, 1556), non manca di fare attente allusioni a certi ritratti di Copparo, raccontando le vicissitudini degli avi di Ercole II, cui l'opera fu ovviamente dedicata. Andrea Marchesi ha ben evidenziato i passi del volgarizzamento nei quali si accenna al ciclo dinastico, che di seguito ho voluto accompagnare all'originale latino, aggiungendo qualche commento, anche per ripercorrere la genealogia estense.

Si inizia con Azzo d'Este (1170 circa - 1212), indicato come quarto della famiglia con questo nome (e così il numero ordinale sarà sempre usato da Giraldo Cinthio; in questo caso si tratta però di Azzo VI), e capostipite del potere estense su Ferrara, per esserne stato podestà dal 1196<sup>48</sup>.

<sup>48</sup> Per il numero ordinale corretto rispetto alla numerazione di Giraldo Cinthio (cui mi atterro' comunque per necessità, segnalando i debiti aggiornamenti ed evitando per brevità analoghe precisazioni bibliografiche), cfr. T. DEAN, *Este, Azzo (Azzolino) d'*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XLIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1993, pp. 320-22, dove è detto sesto con questo nome della famiglia e probabile figlio di Azzo (V) di Obizzo (I).

De Actio III.

Hic Actius ille est, qui antiquam Atestinorum iurisdictionem, et Piceni dominatum adeptus, omnium primus ad concitatas civium turbas et ad ingruentes seditiones sedandas, Tyrannorumque audaciam retundendam, a Ferrariensibus illis, qui totius urbis quieti atque incolumitati studebant, ex Ateste Ferrariam vocatus fuit; cuique veluti pub(licae) utilitatis adsertori, probiores cives totius civitatis regimen ac moderationem tradidere. Ab hocque seditionis quidem adversantibus, sed Dis superis bene annuentibus, urbis nostrae nobilitas atque incrementa initium habuerunt. Hunc inter eos Atestinos, qui Ferrariensi ditioni praefuerunt, Hercules II (cuius virtute ac consiliis, inter tot bellorum discrimina ac potentissimorum principum odia, nunc quiete fruimus tranquillissima) iis in aedibus, quas regia in Copa Aureae vico, maximis sumptibus, erexit, summa cura, ex figura ab aureo nummo desumpta, magistra pictoris manu, regio proceri corporis habitu gravissimaque oris specie pingi curavit, ut illi tot iam seculis extincto, eam, quae gentili gratissimo praestari potest, gratiam rependeret et perpetuum eius virtutis testimonium reponeret<sup>49</sup>.

Azzo III.

Questo è quello Azzo, il quale l'anno MCXCVI, o come vogliono alcuni altri MCLXXXIX, havendo ottenuto l'antico stato de gli Estensi e la Signoria della Marca, fu il primo di tutti, che per acquetare i tumulti sollevati fra cittadini e le seditioni che per ciò nascevano, e per abbattere l'ardire de' tiranni, da quei Ferraresi che amavano la quiete e salute di tutta la città, fu chiamato da Este a Ferrara, e a cui come difensore della pubblica utilità, i migliori cittadini diedero il governo e la Signoria di tutta la città. Et così da costui, contra l'animo de seditiosi, ma però con volontà

<sup>49</sup> GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *De Ferraria et Atestinis Principibus Commentariolum*, Ferrara, Francesco Rossi, 1556, c. 18<sup>rv</sup> (E2). Si cita indicando oltre alle carte, anche il relativo fascicolo, date le occasionali sviste tipografiche nella cartulazione. Per una maggiore fruibilità dei testi si adottano per la trascrizione (e ciò vale anche per la corrispondente traduzione di Domenichi) minimi criteri di adeguamento del sistema paragrafematico all'uso moderno, normalizzando i segni diacritici e l'interpunzione e sciogliendo le più comuni abbreviazioni. Sono grato a Susanna Villari per l'attenta revisione dei passi latini e volgari.

di Dio, la nobiltà e grandezza della città nostra ebbero principio. Costui fra quegli Estensi, i quali furono Signori di Ferrara, il Duca Ercole II, per la cui virtù e consiglio, fra tanti pericoli di guerre e odii di potentissimi principi, noi godiamo hora un tranquillissimo riposo, in quel palazzo reale, che con grandissima spesa egli ha fatto fare nella contrada di Copparo, l'ha fatto ritrarre con singolar diligentia, per mano d'eccellente pittore, da una moneta d'oro, in questo abito e presentia reale, e con gravissima maestà di volto, per rendere a lui già tanto tempo morto, quel merito, che da gratissimo parente si può dare, e per fare perpetuo testimonio della virtù di lui<sup>50</sup>.

In verità, è da escludere che l'effigie di Copparo di Azzo d'Este fosse davvero tratta da una moneta del suo tempo; forse si deve pensare a una qualche medaglia commemorativa o a un equivoco con il diritto di una di queste o di un'antica moneta estense? È invece significativo che il dubbio sull'anno in cui Azzo prese il potere a Ferrara compaia nel volgarizzamento di Domenichi (1196 o 1189?) – magari in conseguenza di una certa ambiguità delle *Historie* del Sardi, e delle dispute che in merito potevano essere nate a corte<sup>51</sup> –, laddove l'originale latino manca di quel passo. Giral di Cinthio, infatti, precisa i tempi dell'affermazione di Azzo in chiusura del suo profilo biografico, rifacendosi palesamente a quanto trascritto da Bonacossi dal ciclo di Copparo: «obiit autem Actius MCCXII, cum annis XVI regnasset, perenni nomine laude post se relictus»<sup>52</sup>.

Non vi sono richiami ai dipinti di Copparo nelle successive biografie di Aldobrandino I e Azzo V detto Novello (in realtà Azzo VII): per Bonacossi il primo, figlio di Azzo IV, era stato il

<sup>50</sup> ID., *Commentario delle cose di Ferrara, et de' principi da Este*, tradotto per L. DOMENICHI, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1556, pp. 46-47.

<sup>51</sup> G. SARDI, *Historie ferraresi*, Ferrara, Francesco Rossi da Valenza, 1556, pp. 90-94.

<sup>52</sup> GIRALDI CINTHIO, *De Ferraria*, c. 20r (E[4]r), quindi volgarizzato in ID., *Commentario*, p. 52: «morì Azzo l'anno MCCXII, havendo signoreggiato sedici anni, lasciando dopo sé perpetua lode di nome».

secondo signore ferrarese dal 1212 alla morte, nel 1215, avendo per successore il fratello, che fu il terzo signore della città per ben ventinove anni, fino al 1244. Giraldi Cinthio si smarca decisamente da queste notizie, e rammentando fonti come Riccobaldo ferrarese, Ludovico Ariosto e Lilio Gregorio Giraldi, indica nel 1213 l'anno in cui Aldobrandino fu ucciso col veleno e gli successe il fratello Azzo, che avrebbe dominato Ferrara fino alla morte, nel 1266, «avendo signoreggiato cinquant'uno anni»<sup>53</sup>.

Tocca quindi a Obizzo II – che Dante avrebbe messo tra i tiranni all'*Inferno* (XII 110-12: «e quell'altro ch'è biondo, | è Opizzo da Esti, il qual per vero | fu spento dal figliastro sù nel mondo») – riequilibrare le corrispondenze cronologiche con Bonacossi, che lo dichiara figlio di Rinaldo d'Este, quarto signore di Ferrara per quarantanove anni dal 1244 al 1293: corretto anno di morte, condiviso da Giraldi Cinthio, che dice invece egli avere «felicissimamente signoreggiato XXIII anni»<sup>54</sup>, e nelle righe di apertura torna a evocare le immagini di Copparo:

De Obicio II.

Hunc Obicium, quem indole liberali ac plane regia vultuque ad lenitatem magis quam ad severitatem composito, quartum Ferrariensium Principem in Copae Aureae aula pictum videmus. Rhodulphus Caesar in omni maiorum suorum ditione, primum MCCLXXVI, iterum vero MCCLXXXI, apud Norembergum Caesareo diplomate confirmavit. Quae sane Imperii iura ea felicitate suscepit, ut illa non modo servaverit, sed Mutinensem etiam Regiensemque civitatem sua virtute illis addiderit anno n(atali) MCCLXXXVIII, XVIII k(a)l(endas) ianuarii<sup>55</sup>.

<sup>53</sup> ID., *De Ferraria*, cc. 21r-23v (F1r-3v), volgarizzato in ID., *Commentario*, pp. 52-63: 62 per la citazione.

<sup>54</sup> ID., *Commentario*, p. 67.

<sup>55</sup> ID., *De Ferraria*, cc. 19v-20r (F3v-4r).

Obizo II.

Questo Obizo, il quale con aria nobile et veramente reale e con viso accommodato più a piacevolezza che a severità, quarto Signor di Ferrara, è dipinto nella Corte di Copparo; fu da Ridolfo imperadore la prima volta confermato in tutto lo Stato de' suoi maggiori l'anno MCCLXXVI, et poi un'altra volta del MCCLXXXI con privilegio imperiale a Norimbergo. Le quai ragioni d'imperio furono da lui con tal felicità ricevute, che non pure se le conservò, ma con la virtù sua anchora v'aggiunse Modona et Reggio, l'anno MCCLXXXVIII a XV di dicembre<sup>56</sup>.

Con Azzo VI (in realtà VIII), figlio di Obizzo II e quinto signore di Ferrara, riprende la discordanza cronologica tra Bonacossi (che lo fa mancare nel 1317, dopo diciannove anni di dominio) e Giraldo Cinthio, il quale indica correttamente che «morì nel MCCCVIII a XXXI di gennaio»<sup>57</sup>, e ne avvia la biografia con il cenno all'effigie di Copparo:

De Actio VI.

Qui alter ab Obicio parente, multa canicie verendus, eosdem in loco pictus videtur, Actius est sextus, eodem die quo pater vivere desiit, a S(enato)P(opulo)q(ue)F(errariae), Princeps quintus salutatus, et Piceni totiusque paternae ditionis Marchio constitutus<sup>58</sup>.

Azzo VI.

Costui, che dopo Obizo suo padre, tutto bianco e canuto, si vede dipinto nel medesimo luogo, è Azzo sesto, il quale quel giorno istesso che morì il padre, fu gridato Principe di Ferrara quinto, et eletto Marchese della Marca d'Ancona e di tutto lo stato paterno<sup>59</sup>.

Da Bonacossi s'intende che la sequenza estense di Copparo ometteva e glissava, ovviamente, sulle complicate vicis-

<sup>56</sup> ID., *Commentario*, p. 63.

<sup>57</sup> ID., *Commentario*, p. 72.

<sup>58</sup> ID., *De Ferraria*, c. 26r (G2r).

<sup>59</sup> ID., *Commentario*, p. 69.

situdini occorse nei primi decenni del Trecento alla casa d'Este, che perse per qualche tempo il controllo di Ferrara, Modena e Reggio, a causa dei conflitti tra Azzo e i suoi parenti, nei quali furono coinvolte anche le città e gli stati vicini. Conflitti proseguiti dopo la scomparsa del quinto signore estense, che per testamento lasciò la signoria al nipote Folco, anziché al figlio naturale Fresco, il quale cercò comunque di ottenere il potere, contro la volontà dei fratelli di Azzo, con la conseguenza che Ferrara, dal 1309 al 1317, finì sotto il controllo pontificio. A ciò si riferisce Giraldi Cinthio, in capo al paragrafo dedicato a questi argomenti.

De Frisco, et interregno, et Rhainaldo II.

Ut inter Atestinos Principes, quos in Copae aurae et aedium testudine, lunga serie verisque imaginibus, Hercules Princeps noster, ad posteritatis memoriam, pio in progenitores animo, magna cura pingi curavit, nullus Frisco datus est locus, quod nothus iniuria regnum occupaverit, et Tyrannum potius teterrimum, quam verum Principem gesserit, ita ego etiam ipsum in hac optimorum Principum commemoratione silentio involvere absque piaculo poteram<sup>60</sup>.

Fresco, et la occupatione dello Stato, e Rinaldo secondo.

Sì come fra i Principi da Este, i quali il Duca Ercole nostro signore, con lungo ordine et con gran cura ha fatti ritrarre al naturale, nella loggia del palazzo di Copparo, a memoria di coloro che verranno, mostrando in ciò segno d'animo grato verso i suoi maggiori, Fresco non ha havuto il suo luogo, perch'essendo egli bastardo, occupò lo stato contra ragione, et si portò più tosto da crudelissimo Tiranno, che da vero Principe, così anchora io senza biasimo harei potuto passarlo con silentio in questa ricordanza de gli ottimi Principi<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> ID., *De Ferraria*, c. 28r (G[4]r).

<sup>61</sup> ID., *Commentario*, pp. 75-76. Da notare che anche nel volgarizzamento si parla di loggia per l'ambiente del ciclo di Copparo.

Nel prosieguo del paragrafo, Giraldi Cinthio racconta che «l'anno MCCCXVII a XXXI di gennaio» i ferraresi si ribellarono all'autorità pontificia, e restituirono la signoria della città a «Rinaldo da Este figliuol d'Aldrobandino, marchese sesto, e vero signor della città», il quale riconquistata Argenta nel 1324, «possedé poi lo stato suo con gran tranquillità, e quiete d'animo fino all'anno MCCCXXXV, ch'egli morì a XXI di dicembre»<sup>62</sup>. E nel caso di Rinaldo non si menziona l'effigie che Bonacossi elenca tra i principi di Copparo, facendolo regnare diciannove anni, dal 1317 al 1336, quando ebbe in effetti avvio, con l'anno nuovo, la signoria di suo fratello Obizzo III: e la sua biografia giraldiana, ancora una volta si apre con il richiamo alla sua immagine.

De Obicio III.

Muta sane Obicij imago, eadem in aula felici penicillo depicta, magnam in Obicio prudentiam, singularem fortitudinem iunctam certissimo videtur indicio prae se ferre, quod sane, quae de ipso, ex veterum annalibus referemus, re comprobata ostendent<sup>63</sup>.

Obizzo III.

Veramente l'imagin mutola d'Obizo, con felice pennello dipinta nella medesima corte, con certissimo indicio par che mostri la gran prudentia, accompagnata dalla singolar fortezza, che fu in lui; et ciò senza alcun dubbio si mostrerà vero con effetto, per quel che di lui conteremo delle historie antiche<sup>64</sup>.

«Marchese VII di Ferrara» dal primo gennaio 1336, Obizzo III ebbe il merito di riconquistare Modena e, nel 1344, di essere riconosciuto vicario di Ferrara da Clemente VI: «morì l'anno MCCCLII, dopo ch'egli aveva signoreggiato sedici anni»<sup>65</sup>. E così la cronologia di Giraldi Cinthio torna a corri-

<sup>62</sup> Ivi, pp. 81-82.

<sup>63</sup> GIRALDI CINTHIO, *De Ferraria*, c. 30v (H2v).

<sup>64</sup> ID., *Commentario*, pp. 82-83.

<sup>65</sup> Ivi, pp. 83-85.

spondere precisamente con quella di Bonacossi, come sarà sostanzialmente per i signori successivi, che avranno un accenno alla loro effigie di Copparo nel *Commentariolum* nelle frasi di apertura del relativo profilo biografico, a partire da Aldobrandino II (in realtà III), figlio di Obizzo III, che «signoreggiò nove anni, e morì nel MCCCLXI del mese di novembre»<sup>66</sup>.

De Aldrobandino II.

Aldrobandinus secundus, quem decenti facie et eleganti aspectu patri proximum ad veram imaginem expressum conspicimus, VIII Ferrariensium Princeps salutatus, et a Pontifice max(imo) Vicarius parenti suffectus tota ditone<sup>67</sup>.

Aldrobandino II.

Aldrobandin secondo, il quale con bella faccia e con gentile aspetto si vede ritratto al naturale appresso al padre, fu gridato VIII Principe di Ferrara, e dal sommo Pontefice sostituito Vicario al padre in tutto lo Stato<sup>68</sup>.

Ad Aldobrandino successe il fratello Niccolò I (ma in realtà II) detto lo Zoppo, perché reso storpio dalla gotta. E nel riferire tale menomazione, Giraldi Cinthio coglie l'occasione per ricordare che la medesima malattia aveva a lungo afflitto e allettato l'umanista Lilio Gregorio Giraldi, impedendogli di pubblicare vari scritti, tra i quali era «questa brevissima epitome, la quale io ho tolto a distendere con le mie parole in questo commentario, accioché quel servizio, che per essere egli gravemente ammalato, non poteva, lo facessi io a' nostri Principi»<sup>69</sup>. Il *Commentariolum* è infatti *ex Lili Gregorii Gyraldi epitome deductum*, come dichiarato nella chiusura del titolo fin dal frontespizio dell'*editio princeps*, la quale si apre con una

<sup>66</sup> Ivi, p. 86.

<sup>67</sup> GIRALDI CINTHIO, *De Ferrara*, c. 31v (H[3]v).

<sup>68</sup> ID., *Commentario*, p. 85.

<sup>69</sup> Ivi, p. 87.

lunga premessa in cui Giraldi Cinthio esprime il profondo debito con Lilio Giraldi, che era scomparso nel 1552, ma fin dalle idi di ottobre del 1544, «ex cubili praecario nostro», aveva affidato a Giovan Battista il compito di pubblicare la sua erudita fatica storiografica<sup>70</sup>. E quanto a Niccolò – che «havendo egli signoreggiato trentasette anni [*sic*, ma da intendere ventisette], morì l'anno MCCCLXXXVIII, a XXVI di marzo»<sup>71</sup> –, il passo che interessa Copparo precede, secondo norma, il racconto delle sue gesta:

Hic igitur, cognomento Claudus, quem, prope Aldrobandinum fratrem, magistra Pictoris manus severiori expressit aspectu, nonus Ferrariensium Marchio multa Atestinorum adiecit imperio<sup>72</sup>.

Costui adunque, per soprannome il Zoppo, il quale da maestrevole mano di Pittore è stato ritratto al naturale appresso Aldrobandin suo fratello, con aspetto molto severo, fu nono Marchese di Ferrara, et accrebbe molto lo stato da Este<sup>73</sup>.

Nel presentare quindi il successore Alberto II (in realtà V) – che sarebbe morto «l'anno quinto del suo principato, MCCCXCIII, a XXXI di luglio»<sup>74</sup> – Giraldi Cinthio attesta la fonte iconografica a cui era ispirata l'immagine di lui che fu dipinta a Copparo.

De Alberto II.

Hic, quem in foro marmorea in figura togatum, de illiusque tempestatis more cuculatum, et eodem cultu in Copae Aureae curia, post fratrem Nicolaum non acri, non severo, sed benigno ac mitissimo aspectu suis coloribus pictum videmus, Albertus secundus

<sup>70</sup> GIRALDI CINTHIO, *De Ferraria*, cc. 2r-3v (A2r-[3]v).

<sup>71</sup> ID., *Commentario*, p. 93.

<sup>72</sup> ID., *De Ferraria*, c. 32r.

<sup>73</sup> ID., *Commentario*, pp. 87-88.

<sup>74</sup> Ivi, p. 96.

est, et X Ferrariensium princeps, senatoriae potius togae, quam militari sago natus<sup>75</sup>.

Alberto II.

Questi, ch'è sulla piazza di statua di marmo vestito di lungo e col mantello secondo l'usanza di quel tempo, et nel medesimo habito nella corte di Copparo, dopo il fratello Nicolò, non con terribile, né severo, ma con benigno e piacevolissimo aspetto, dipinto co' suoi colori, è Alberto secondo, e decimo Marchese di Ferrara, nato più tosto alla pace, che all'armi<sup>76</sup>.

La fonte iconografica è ovviamente la ben nota scultura raffigurante Alberto, che fin dal 1393 si affaccia dal prospetto della Cattedrale di Ferrara (fig. 12), come confermato dai pagamenti rilasciati il 31 luglio e il 7 agosto 1546, rispettivamente a «maistro Francesco dale Nape per avere prontà la immagine del marchese Alberto sopra al vescovado per farlo retrare a Coparo nel salotto in crose, computa la sua creda che lui comprò», e a «Brusaferro cariolaro per avere menato una testa de zeso de rilievo del marchese Alberto che è sopra il vescovado per retrarlo per bisogno de Coparo menà da casa de Francesco dalle Nappe in Monezion»<sup>77</sup>. Girolamo da Carpi, dunque, doveva avere desunto il suo ritratto da un calco della testa della figura tardotrecentesca<sup>78</sup>.

<sup>75</sup> GIRALDI CINTHIO, *De Ferraria*, c. 34<sup>rv</sup> (12).

<sup>76</sup> GIRALDI CINTHIO, *Commentario*, pp. 93-94.

<sup>77</sup> MARCHESI, *Delizie d'archivio*, I, p. 278, doc. 27, 28.

<sup>78</sup> MARCHESI, *Originalità architettoniche*, p. 232 e nota 82. La «statoa del marmo del Marchese in abito di pellegrino, come era egli andato a Roma» è menzionata «nel parete del Vescovato verso la piazza» anche da Sardi (*Historie ferraresi*, p. 209), a conferma di una fama cinquecentesca del monumento – corredato di una lunga iscrizione firmata dall'orafo Enrico da Colonia – che non mi pare emersa negli studi, e tra i quali la voce bibliografica migliore rimane C. M. ROSENBERG, *The Este Monuments and Urban Development in Renaissance Ferrara*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 25-45, 193-201.

E seguendo Giraldi Cinthio si deve credere che anche per il ritratto fatto a Copparo al figlio e successore Niccolò II (in realtà III) – «ottimo principe» e «valoroso capitano», che «morì felicemente, ch'è' passava sessanta anni, l'anno MCCCCXLI, di dicembre, essendo signoreggiato LII anni, o poco meno»<sup>79</sup> – si guardasse a un celebre monumento ferrarese.

De Nicolao II.

Nicolaus, qui eorum Principum progenitor futurus erat, sub quorum imperio urbs Ferraria ad eam amplitudinem crescere debebat, qua omnibus esset admirabilis, eo vultu atque habitu a natura formatus fuit, ut inter armatos valde conspicuus, et inter pacatos senatores regiae gravitatis et urbani moris nequaquam expers videretur, ut ex pictura prope Albertum ad veram imaginem, eadem in aula picta, et ex aenea aurata equestri statua, quam illi, ob excellentem virtutem et singularem in re bellica praestantiam S(enatus) P(opulus)q(ue) F(errariae) in foro erexit est videre. Huic, qui XI Ferrariensium Princeps fuit, omne imperii ius, summo populi consensu, delatum fuit<sup>80</sup>.

Nicolò II.

Nicolò, il quale avea a esser progenitore di quei Principi, sotto il cui imperio la città di Ferrara doveva crescere a quella grandezza, per la quale facesse maravigliar tutto 'l mondo, fu da natura formato di quello aspetto et habito di volto, che tra gli armati fosse molto honorato, et fra senatori pacifici mostrasse anchora gravità regia et persona molto riposata et civile, come si può vedere dalla pittura appresso Alberto ritratta al naturale nella medesima corte, et dalla statua a cavallo di bronzo indorata, la quale per la eccellente virtù et singolare valor di lui nelle cose di guerra dal Senato et Popolo di Ferrara gli fu fatta sulla piazza. A costui, che fu l'undecimo Marchese di Ferrara, il popolo tutto d'accordo, diede ogni ragion d'imperio<sup>81</sup>.

<sup>79</sup> GIRALDI CINTHIO, *Commentario*, p. 106, sospettando un refuso per gli anni in cui signoreggiò, dato che il numero corretto della biografia di Giraldi Cinthio sarebbe stato 48, come in Bonacossi.

<sup>80</sup> ID., *De Ferraria*, c. 35v (I[3]v).

<sup>81</sup> ID., *Commentario*, p. 97.

Giraldi Cinthio si riferisce ovviamente al Monumento equestre di Niccolò III, in bronzo, oggi testimoniato da una libera replica di Giacomo Zilocchi, posizionata nel 1927 sopra al cosiddetto Arco del cavallo davanti al Palazzo Municipale di Ferrara, laddove si innalzava l'originale distrutto nel 1796 dalle truppe francesi, e che era stato compiuto nel 1451 da Niccolò Baroncelli e Antonio di Cristoforo. Mi pare ovvio che, se Girolamo da Carpi voleva offrire un'immagine veritiera del marchese, non poteva che trovare il modello in quell'opera, allora sotto gli occhi di tutti, e di cui Giraldi Cinthio lascia un ricordo prezioso, che finora mi pare sia sfuggito agli studi sul gruppo equestre e va ad aggiungersi alle rapide menzioni degli altri storici di casa d'Este del Cinquecento, come Gaspare Sardi e Giovan Battista Pigna<sup>82</sup>.

Proseguendo con la biografia del famoso Leonello d'Este – figlio naturale e successore di Niccolò II, che «morì l'anno MCCCCL, a XXX di settembre, come vogliono alcuni a dì primo d'ottobre, d'età di LXI anno, e del principato nono, o poco meno»<sup>83</sup> – Giraldi Cinthio lascia intendere di avere in mente il ritratto della sequenza di Copparo, pur senza citare esplicitamente la residenza. Egli descrive una figura che non pare corrispondere perfettamente col noto profilo delineato da Pi-

<sup>82</sup> Per il Monumento di Niccolò III: G. AGNELLI, *I monumenti di Niccolò III e Borso d'Este in Ferrara*, «Atti e memorie della deputazione ferrarese di storia patria», XXIII (1919), fascicolo unico, Roma, Tipografia del Senato; ROSENBERG, *The Este Monuments*, pp. 50-82, 204-25; P. DI NATALE, in *Domenico di Paris e la scultura ferrarese del Quattrocento*, a cura di V. SGARBI, Milano, Skira, 2006, pp. 102-05, n. II.4; R. BEUING, *Reiterbilder der Frührenaissance. Monument und memoria*, Münster, Rhema, 2010, pp. 133-52; A. GALLI, *Vocazione e prime esperienze di Antonio di Cristoforo e Niccolò Baroncelli, scultori fiorentini a Ferrara*, «Prospettiva», 139-40 (2010), pp. 35-57, in part. pp. 35-38, e relative note a pp. 50-54, tra le quali la nota 9 segnala i ricordi di SARDI, *Historie ferraresi*, p. 258 e GIOVAN BATTISTA PIGNA, *Historia de' principi di Este*, Ferrara, Francesco Rossi, 1570, p. 543.

<sup>83</sup> GIRALDI CINTHIO, *Commentario*, p. 112.

sanello nelle medaglie e nella celebre tavola dell'Accademia Carrara di Bergamo.

De Leonello.

Quos stimulos hominum animis nimia regnandi cupiditas admoveat, et quam a recto mortalium mentes deflectat, hic Leonellus, quem densa irtaque coma, derasa barba, collo oblungo, tumidioribus labris, aspectu prope subrustico, antiquoque priscae vestis cultu, XII inter Atestinos Principes pictum videmus, certissimis inditiis demonstravit. Nam quanvis in humanioribus literis probe versatus esset, eaque de causa quid probum virum maxime deceat noscere debuisset, tamen immodico regnandi desiderio, et ius et fidem violare non dubitavit<sup>84</sup>.

Lionello.

Quai stimoli ponga ne gli animi delle persone il troppo desiderio di regnare, e quanto ella pieghi dal giusto le menti de gli uomini, questo Lionello, che [vediamo dipinto] con capegli folti e scarmigliati, raso, col collo lungo, con le labra grosse, con aspetto quasi che mezzo villano, e in habito e vestimenti all'antica, XII fra i Marchesi da Este, lo mostrò con certissimi inditiis. Perché quantunque egli fosse assai ben litterato nelle lettere humane, e per questa cagione dovesse ben conoscere quel che si conveniva a uno huomo da bene, nondimeno per soverchio desiderio di regnare non hebbe rispetto a violare la ragione e la fede<sup>85</sup>.

Mi chiedo se l'«aspetto quasi che mezzo villano» del Leonello di Copparo, quanto mai diverso dalla suprema eleganza delle immagini ufficiali pisanelliane, non fosse giustificato da una volontà di prefigurare la dubbia e volgare moralità del marchese, su cui insiste Giraldi Cinthio nel suo racconto. D'altronde il medesimo letterato, narrando del fratello e

<sup>84</sup> ID., *De Ferraria*, c. 39r (K[3]r).

<sup>85</sup> ID., *Commentario*, pp. 107-08, notando che è omessa la traduzione di «pictum videmus». Il «troppo desiderio di regnare» deve riferirsi al fatto, ben noto, che Leonello era figlio naturale di Niccolò III e divenne marchese di Ferrara a scapito dei figli legittimi, tra cui era il futuro Ercole I.

successore Borso d’Este – che fu duca di Modena e Reggio dal 1452, e di Ferrara dal 1471, anno in cui poi morì – sottolinea invece il preciso riscontro tra il carattere dell’ottimo principe e le sue piacevoli sembianze.

De Borsio Duce I.

Borsius XIII Ferrariensium Princeps a prima adolescentia ad res bellicas animum convertit, Florentinorum, Venetorum ac Mediolanensium copiis, diversis tamen temporibus, ea fortitudine ac felicitate praefectus fuit, ut pugnacissimi pariter ac prudentissimi Ducis laudem sit consecutus. Caeterum postquam Leonello fratri in regno successit, alacrem illum animi ardorem, qui ipsum adolescentem ad martia bella compulerat, ab acie, ex pugna ad pacem et tranquillitatem convertit, quod nihil Principe dignius arbitraretur quam populis suis quietem parare et pacato regno potiri. Quod sane hominem antea bellica laude insignem, natura ad pacem proclivorem fuisse pulcherrime demonstravit, quod etiam ex aenea illa aurata statua, quam in regio solio sedentem ipse sibi in foro posuit, et ex ea quam aliis Principibus sociam eadem in aula pictam videmus conspici potest. Mitissimo enim fuit aspectu, fronteque plane regia, totaque ad tranquillitatem et ad aequum et bonum composita. Nec sane animus ab ea probitatis specie quam vultu prae se ferebat, aversus fuit<sup>86</sup>.

Borso Duca primo.

Borso, tredicesimo Signor di Ferrara, dalla sua prima giovinezza rivolse l’animo alle cose della guerra, dove fu capitano delle genti de’ Fiorentini, Vinitiani et Milanesi, ma però in diversi tempi, con tal fortezza e ventura, che acquistò lode di bellicosissimo et prudentissimo Capitano. Ma poi ch’egli successe nello Stato a Lionello suo fratello, rivolse quel terribile ardor d’animo, ch’essendo egli giovanetto l’havea spinto alla guerra, dall’esercito et dalla battaglia alla pace e alla tranquillità, riputando che non vi fosse cosa alcuna più degna di Principe, che procurare la quiete a’ suoi popoli, et godere in pace lo Stato. La qual cosa veramente mostrò benissimo, che questo huomo, il quale era stato dianzi tanto illustre di lode di guerra, da natura fosse stato molto inclinato alla pace. Il

<sup>86</sup> ID., *De Ferraria*, c. 41<sup>rv</sup> (L1).

che si può vedere anchora da quella statua di bronzo indorata, ch'egli si fece fare sulla piazza, che siede in seggio reale, et da quella, che nella medesima corte [di Copparo] veggiamo dipinta in compagnia degli altri Principi. Percioché egli fu di piacevolissimo aspetto et di fronte veramente reale et tutta accommodata alla tranquillità, e al giusto e all'honesto. Ne ancho l'animo suo fu punto differente da quella specie di bontà, ch'egli mostrava in viso<sup>87</sup>.

E dunque si può credere che Girolamo da Carpi, così come aveva fatto per Niccolò III, per ritrarre il primo duca ferrarese avesse preso spunto dalla monumentale effigie in bronzo di *Borso d'Este in trono*, documentata da un'ennesima replica di Giacomo Zilocchi, che si innalza dal 1927 sopra alla cosiddetta Colonna ebraica davanti al Palazzo Municipale di Ferrara, in luogo dell'originale distrutto nel 1796 dai francesi, che era iniziato nel 1451 da Niccolò Baroncelli e ultimato nel 1454 da Domenico di Paris<sup>88</sup>.

Quanto ai successori di Borso, Giraldo Cinthio non ci indirizza verso le fonti iconografiche dei loro ritratti dipinti a Copparo, per quanto ne descriva il carattere, a partire da quello di Ercole I, che divenne duca di Ferrara nel 1471, e morì «l'anno MDIIII [*sic*, ma 1505], e del suo principato XXXIII [*sic*, ma XXXIV] a XXVI di gennaio»<sup>89</sup>.

<sup>87</sup> ID., *Commentario*, pp. 113-14.

<sup>88</sup> Per il Monumento di Borso: AGNELLI, *I monumenti di Niccolò III e Borso d'Este*; ROSENBERG, *The Este Monuments* pp. 88-109, 230-40; P. DI NATALE, in *Domenico di Paris*, pp. 10-12, n. I.1.1, ricordando per il Cinquecento le significative menzioni di Sardi (*Historie ferraresi*, p. 258) e Pigna (*Historia de' principi di Este*), p. 623, e quella equivoca di Giorgio Vasari (*Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare di P. BAROCCHI, testo, 6 vol., Firenze, Sansoni-SPES, 1966-1987, III, p. 198, col commento di GALLI, *Vocazione e prime esperienze*, pp. 36, 50-51, nota 6).

<sup>89</sup> GIRALDI CINTHIO, *Commentario*, p. 137.

De Hercule I, Ferrariensium Duce II.

Hercules, qui non sine Deorum numine in Atestinam familiam Herculis nomen primus invexit, Nicolao parenti XII Ferrariensium Princeps succedere debebat, regno a duobus fratribus nothis sibi occupato, XIII Princeps extitit. Hic, ut ex eius imagine colligi potest, quam iisdem magnificis in aedibus Hercules nepos, una cum reliquis Atestinis Principibus, manu magistra pingi curavit, generosi martiique spiritus ac speciosae virtutis heroicam indolem prae se ferebat<sup>90</sup>.

Hercole primo duca, secondo di Ferrara.

Hercole, il quale non senza providentia di Dio, fu il primo che portò il nome d'Hercole nella casa da Este, dovendo succedere a Nicolò suo padre, e essere XII Signor di Ferrara, per essergli occupato lo Stato da due fratelli bastardi, fu il XIII Signore. Costui, come si può vedere dal suo ritratto, il quale il Duca Hercole suo nipote ha fatto per mano d'eccellente maestro dipignere nel medesimo magnifico palazzo [di Copparo], insieme con gli altri Signori da Este, mostrava heroica presentia d'animo generoso e martiale e d'honorato valore<sup>91</sup>.

Proseguendo con Alfonso d'Este – che fu duca di Ferrara dal 1505 alla morte, «l'anno MDXXXIV, a XXXI d'ottobre [...], l'anno LIX dell'età, e del principato XXX, o poco meno»<sup>92</sup> - Giraldo Cinthio muove ancora una volta da un'*ekphrasis* del suo ritratto di Copparo, dichiarandone in questo caso l'autore in Girolamo da Carpi.

De Alfonso I, Duce III.

Hanc Alfonsi faciem colore subfusco, fronte acri et severa, oculis vivacibus, nasoque ima in parte decenter presso, barbae capillorumque 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 Mar-

<sup>90</sup> ID., *De Ferraria*, c. 44r (L[3]r).

<sup>91</sup> ID., *Commentario*, p. 122.

<sup>92</sup> Ivi, *Commentario*, p. 180.

tiam virtutem et excellentem pictoris industriam egregie representet. Hic ille est Alfonsus qui XV Ferrariensium Princeps patri Herculi successit, ea animi tranquillitate, ut, ni adversa fatorum vis aliter statuisset, securam perpetuamque populo pacem esset servaturus. Nam sub fronte illa militari totaque ad Catonianam gravitatem composita, non agrestis animus, non durus, non immitis, sed urbanus, facilis et benignus veluti sub nube latebat<sup>93</sup>.

Alfonso primo, Duca III.

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, i quali mostrano segni d'heroica fortezza et d'animo costante, che tanto somiglia al Duca vivo, fu per commissione del Duca Ercole amorevol figliuolo ritratto co' suoi colori da Girolamo da Carpi Ferrarese, degno d'esser paragonato a' pittori antichi, per rappresentare il martiale valor d'Alfonso, e la eccellente industria del pittore. Questo è quello Alfonso, il quale quindicesimo Signor di Ferrara, successe a Ercole suo padre, con tanta tranquillità d'animo, che, se altramente non avesse ordinata la contraria forza del destino, era per mantenere sicura et perpetua pace al suo popolo. Percioché sotto quella fronte militare et tutta accommodata a gravità Catoniana, era quasi sotto una nuvola riposto uno animo, che non era punto villano, né duro, né crudele, ma tutto cortese, piacevole et benigno<sup>94</sup>.

E il nome di Girolamo da Carpi torna in Giraldi Cinthio per l'ultimo ritratto di Copparo, quello che chiude la serie, effigiando il committente Ercole II, duca di Ferrara dal 1534, e che inoltre ebbe da Francesco I, per avere sposato nel 1528 Renata di Francia, il titolo di «Duca di Carnuti», ovvero di Chartres<sup>95</sup>. E infatti la scritta riportata da Baruffaldi – e accennata da Bonacossi – lo celebrava non solo come quarto duca di Ferrara, Modena e Reggio, ma anche come «Carnutum I», privilegio che sempre – come ben noto – avrebbe accompagnato il suo nome.

<sup>93</sup> GIRALDI CINTHIO, *De Ferraria*, c. 49v (N1v).

<sup>94</sup> ID., *Commentario*, pp. 138-39.

<sup>95</sup> Ivi, p. 202.

De Hercule II, Duce IIII.

Quem alium, quaeso, filium ab Alfonso tanto patri successorem sperare debebamus quam hunc ipsum Herculem, quem sextumdecimum hoc in Atestinorum Principum ordine positum videmus? 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, praeclaram tamen hanc ipsius imaginem ea voluptate intueamur, vt ipsum prope modum regio solio insidentem et iura gravi placidoque ore populis dantem videre videamur<sup>96</sup>.

Hercole II, Duca IIII.

Quale altro figliuolo, per Dio, dovevamo noi sperare dal Duca Alfonso successore a tanto padre, che questo Hercole, il quale vegliamo posto il sedicesimo in questo ordine de' Signori da Este? Il quale con nobilissima e 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 ognidi il vivo et vero Principe innanzi a gli occhi, et con lui favelliamo, guardiamo però questa 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 piacevole viso renda ragione a' suoi popoli<sup>97</sup>.

«Posto quasi a sedere in real seggio», o come avrebbe scritto Baruffaldi per l'intera sequenza di principi estensi «sedenti ed in positura di dominio»: descrizioni che evocano il regale portamento del protagonista del monumento in bronzo di Borso d'Este, innalzato nel 1454, di cui si è detto, o gli *Eroi di casa Doria*, affrescati da Perin del Vaga nella celebre loggia del Palazzo di Andrea Doria a Genova in un periodo circoscritto tra il 1529 e il 1533, come ha notato Alessandra Pattanaro, e-

<sup>96</sup> GIRALDI CINTHIO, *De Ferraria*, cc. 66v-67r (R2v-[3]r).

<sup>97</sup> ID., *Commentario*, p. 191.

videnziando inoltre che il ciclo di Copparo fu dipinto negli anni immediatamente successivi all'inizio di un'accesa disputa tra Estensi e Medici, in merito a quale fosse il casato più antico, e quello che doveva precedere l'altro nelle pubbliche cerimonie. La spiacevole questione diplomatica, esplosa nel 1541 per prolungarsi fino al 1586, spiega bene l'interesse di Ercole II per le vicende dei propri antenati, l'impegno dei letterati di corte su questi temi e, a valle dei primi impianti genealogici di Pellegrino Prisciani e Mario Equicola, l'uscita in contemporanea, nel 1556, delle *Historie ferraresi* del Sardi e del *Commentariolum* del Giraldo Cinthio, che tuttavia abbiamo visto nascere da un'epitome di Lilio Giraldo risalente al 1544; poi Giovan Battista Pigna avrebbe dato alle stampe la *Historia de' principi di Este* (Ferrara, Francesco Rossi, 1570), potendo contare anche sulle ricerche di Girolamo Falletti (morto nel 1564 lasciando il manoscritto degli *Estensium gentis annales*, Modena, Biblioteca Estense, Lat. 478 = alfa F.3.14), e anticipando un vasto ciclo affrescato sotto la regia di Pirro Ligorio, nel cortile del Castello Estense di Ferrara, del quale si dirà<sup>98</sup>.

Non va però trascurato che un inventario del 1458 certifica la presenza nella "delizia" di Copparo di una «camera deli Signori vechi», facendo immaginare uno spazio destinato alla memoria familiare attraverso le effigi di illustri Estensi di un

<sup>98</sup> Si vedano, con bibliografia: PATTANARO, *Pirro Ligorio*, pp. 260-64, e S. TUMIDEI, *Ricordi figurativi per il ciclo estense di Copparo: pittura e storiografia a Ferrara nell'età di Ercole II*, in ID., *Studi sulla pittura in Emilia e in Romagna. Da Melozzo a Federico Zuccari 1987-2008*, a cura di A. M. AMBROSINI MASSARI, A. BACCHI, A. BROGI ed E. SAMBO, Trento, Temi, 2011, pp. 415-28 (con attenta considerazione del ruolo avuto dal *Commentariolum* in tale contesto, nella convinzione che Giraldo Cinthio predilesse una «storia come nobile *eloquium*», piuttosto che intenderla come «paziente raccolta e cognizione di fatti»; ivi, p. 418), ricordando almeno, per la moda dei cicli dinastici e i loro complessi risvolti ideologici, il classico di R. BIZZOCCHI, *Genealogie incredibili: scritti di storia nell'Europa moderna*, Bologna, Il Mulino, 1995, con ripetuti riferimenti ai casi estensi.

tempo, forse dipinti una decina d’anni prima da Nicolò Panizzato, per volontà del marchese Leonello e con un’inclinazione per la celebrazione degli avi ispirata all’antico attraverso Leon Battista Alberti<sup>99</sup>. E allora la sequenza dinastica cinquecentesca potrebbe essere stata in qualche modo erede di quella sala, che alla metà del Quattrocento poteva trovare un parallelo in altri cicli signorili del genere, come quello che i Baglioni avevano fatto dipingere nel loro palazzo di Perugia, per celebrare il potere della propria casata sulla città<sup>100</sup>.

Resta ovviamente da domandarsi a chi possa spettare la responsabilità del programma del ciclo dinastico di Copparo: il candidato migliore pare Bonacossi – cancelliere dello Studio ferrarese dal 1540 al 1565, «in divinis humanisque litteris versatus»<sup>101</sup> –, data la precisione con cui trascrive quelli che dovevano essere i sintetici *tituli* di corredo a ogni protagonista, e certe discordanze che abbiamo rilevato tra questi e le biografie di Giraldo Cinthio, dove tuttavia l’indicazione anno di morte - periodo di principato, pur con qualche eccezione, ricorre comunemente, come doveva essere nel «salotto in crose». Al tempo

<sup>99</sup> T. TUOHY, *Herculean Ferrara. Ercole d’Este, 1471-1505, and the invention of a ducal capital*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 362; MARCHESI, *Originalità architettoniche*, pp. 211-12.

<sup>100</sup> Cfr. L. TEZA, «Fra ei poggi e l’aque al lago Trasimeno». *Pietro Vannucci Maturanzio e gli uomini famosi nella Perugia dei Baglioni*, Perugia, Quattroemme, 2008 e in ultimo G. FATTORINI, *Domenico Veneziano e gli uomini d’arme di Casa Baglioni*, in *L’altra Galleria. Studi nella Galleria Nazionale dell’Umbria*, a cura di M. PIERINI e M. SAGINI, Perugia, Aguaplano - Galleria Nazionale dell’Umbria, 2022, pp. 208-13, n. 19.

<sup>101</sup> Su Bonacossi: F. BORSETTI, *Historia almi Ferrariae Gymnasii*, 2 vol., Ferrara, Pomatelli, 1735, II, pp. 334-35 (per la citazione); G. M. MAZZUCHELLI, *Gli Scrittori d’Italia*, II/4, Brescia, Bossini, 1753, p. 2302; L. UGHI, *Dizionario degli uomini illustri ferraresi*, 2 vol., Ferrara, Eredi di Giuseppe Rinaldi, 1804, I, p. 74; A. FRANCESCHINI, *Nuovi documenti relativi ai docenti dello Studio di Ferrara nel sec. XVI*, Ferrara, Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, 1970, *ad indicem*.

stesso il nome di Gaspare Sardi pare assolutamente da escludere, perché non vi è palese correlazione tra le sue *Historie* e i perduti ritratti di Girolamo da Carpi, mentre non si potrà tenere del tutto fuori dalla scena Lilio Giraldi, perché, al di là del difficile stato di salute, la sua epitome era pronta proprio nel 1544, nel momento migliore per pianificare il ciclo.

Certo è, comunque, che l'impianto della sequenza di ritratti sarà stato discusso e stabilito con il committente, il quale condivideva con gli umanisti della sua corte una passione per la genealogia di famiglia, di cui poteva dare sfoggio anche nelle più difficili missioni diplomatiche. Tra queste vi fu il soggiorno romano del 1535, quando Ercole II si recò nell'Urbe per rasserenare le relazioni politiche con Paolo III e rassicurarlo sulle convinzioni dottrinali della moglie Renata di Francia. E la storia del proprio casato fu uno strumento che, stando a quanto racconta Giraldi Cinthio, il duca di Ferrara utilizzò per ribadire la lunga fedeltà degli Estensi al papato:

Et com'egli [Ercole II] fu giunto alla presentia di Paolo [III], con quella eloquentia, ch'egli haveva havuta dalla natura, et dipoi pulita con l'arte et studio delle lettere, espose a Paolo, come tutti i Principi da Este, incominciando da Azzo primo, il quale l'anno DCCCCLXVIII per la dignità della Chiesa guerreggiò con Berengario terzo con tal fortuna, che salvando il Papa rivolse contra di sé tutta l'ira di lui, fino al Duca Alfonso suo padre, il quale spatio di tempo è d'anni DXXXVII, havevano dati chiarissimi testimonii della virtù et fede loro verso la Chiesa Romana, et ch'essi sempre col valor loro havevano ributtato i Principi grandi, i quali venivano contra l'auttorità del Papa, et havevano sempre preposto la salvezza de' Papi alla propria salute<sup>102</sup>.

<sup>102</sup> GIRALDI CINTHIO, *Commentario*, p. 209. Per il corrispondente testo latino: ID., *De Ferrara*, c. 73r (Γ1r).

*Dopo Copparo: Pirro Ligorio e il Cortile del Castello di Ferrara*

Come ben noto, dopo il ciclo voluto da Ercole II per Copparo, il trasporto degli Estensi per le proprie vicende genealogiche si manifestò in forme monumentali e figurative, al tempo dell'erede Alfonso II, sulle pareti del cortile del Castello di Ferrara, tra finestra e finestra, dove Baruffaldi poteva ancora descrivere

tanti ritratti interi alla grandezza naturale, ed in piedi, *dei* principi numerosissimi della casa Estense, tutti in diverse attitudini a chiaro-scuro di tinta gialla, più accostandosi che fosse possibile alla macchia del bronzo, benché in oggi dopo tanto tempo siansi alquanto sbattuti i colori, e ridotti ad un puro giallo e non più. Dalla sommità di esso cortile incominciò egli [Bartolomeo Faccini] a dipingerli secondo la serie di Gasparo Sardi, di Girolamo Faletti, e di Gio. Battista Pigna, i quali ne aveano formato un arbore diligentissimo, ma molto differente da quello che n'ha poi pubblicato il degnissimo Muratori nelle sue *Antichità Estensi*. Per ben divisarli (stantechè degli antichissimi, e di molti altri moderni non era rimasa alcuna effigie) credette cosa non disdicevole lo sottoporre a tutti il proprio nome, le armi proprie, la discendenza, ed i dominii, secondo che d'età in età avessero patita mutazione o alterazione<sup>103</sup>.

Baruffaldi era convinto che fosse stato Ercole II, ispirato dai “principi” di Copparo, a pianificare di effigiare nel cortile della reggia ferrarese «la genealogia della casa Estense in tanti ritratti finti di bronzo, tanto quelli che aveano signoreggiata Ferrara, quanto ogni altro illustre rampollo di quella eccelsa prosapia», affidandone l'esecuzione a Bartolomeo Faccini, che avrebbe realizzato l'impresa soltanto dopo la sua morte (1559), per conto di Alfonso II<sup>104</sup>.

<sup>103</sup> BARUFFALDI, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, pp. 413-14.

<sup>104</sup> Ivi, pp. 412-13.

Gli studi più recenti hanno dimostrato che le cose non andarono proprio così, e che l'estesa sequenza di ritratti, effigiati a coppia e in piedi, risaliva alla progettazione dell'illustre antiquario napoletano Pirro Ligorio, il quale fu al servizio di Alfonso II dal 1568 alla morte (1583). Lo testimoniano una quarantina di disegni di sua mano, che sulla scorta di David Coffin si ricollegano tanto ai pochi e malridotti lacerti del ciclo (i tre ancora leggibili sono esposti sotto le logge del cortile del Castello), quanto alle incisioni che furono derivate da alcune delle relative figure, in alcuni volumi pubblicati a Ferrara tra il 1640 e il 1646, dei quali si dirà<sup>105</sup>. Un accurato elenco dei disegni del Ligorio – conservati per lo più all'Ashmolean Museum di Oxford, ma anche in altre collezioni pubbliche come il British Museum, la Staatliche Graphische Sammlung di Monaco, gli Uffizi etc., mentre alcuni fogli sono ancora sul mercato – è stato raccolto in ultimo da Alessandra Pattanaro, in un contributo che ben ripercorre le vicende dell'impresa, condotta tra il 1577 e il 1581, sotto la regia di Pirro Ligorio, dal pittore Ludovico Settevecchi, e finalizzata – insieme con gli studi genealogici di letterati di corte nella *Historia de' principi di Este* del Pigna e i successivi approfondimenti del gesuita Theodor Dreyfelder – a sottolineare la nuova politica filoimperiale della casa d'Este, seguita al trattato di Cateau-Cambrésis e culminata con il matrimonio tra il duca e Barbara d'Austria nel 1565. Il nuovo e affollato ciclo di Ligorio e Settevecchi andava così a sostituirsi a quello affidato da Ercole II, meno di vent'anni prima, a Leonardo da Brescia, che verso il 1559-1560, con

<sup>105</sup> D. R. COFFIN, *Pirro Ligorio and Decoration of the Late Sixteenth Century at Ferrara*, «The Art Bulletin», XXXVII, 3 (1955), pp. 167-85, nonché ID., *Pirro Ligorio. The Renaissance Artist, Architect and Antiquarian, with a checklist of drawings*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2004, pp. 127-31 e relative note a pp. 198-99. Per le incisioni si vedano oltre nota 111 e relativo testo.

l'aiuto di Giacomo Sandroni, aveva dipinto «li personaggi della Casa da Este nel cortile del Castello»<sup>106</sup>.

Al di là del decisivo coinvolgimento dell'antiquario napoletano, e di una configurazione assai differente per ordine e stile tra il ciclo di Copparo e quello del cortile del Castello di Ferrara, va detto che Ludovico Settevecchi conosceva molto bene i ritratti di Girolamo da Carpi (e Garofalo), perché tra il 1567 e il 1575 egli ricevette alcuni pagamenti per «avere reconciato li Signori [della Casa da Este] e termini e grottesche nel palazzo de Copparo»<sup>107</sup>. Questi cenni a un restauro di cui non sappiamo altro, confermano l'interesse di Alfonso II per una galleria dinastica che manteneva il suo valore, se il 21 maggio 1580 il pittore Leonardo da Brescia ricevette quattordici lire per «aver disegnato li Signori nel soprascritto palazzo [di Copparo] a mesi passati»<sup>108</sup>. Una tempistica quanto mai intrigante, dato che dal 1576 erano stati avviati i lavori nel cortile del Castello di Ferrara, per i quali Settevecchi ricevette pagamenti dal

<sup>106</sup> PATTANARO, *Pirro Ligorio*, e in part. pp. 272-74, ricordando per le vicende del ciclo: G. MARCOLINI - G. MARCON, *Appendice documentaria*, in *L'impresa di Alfonso II. Saggi e documenti sulla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento*, a cura di J. BENTINI e L. SPEZZAFERRO, Bologna, Nuova Alfa, 1987, pp. 23-69, in part. p. 26, n. 2.4-5, p. 28, n. 9.1, n. 10.1, p. 55, n. 110.1, p. 59, n. 117.4, p. 63, n. 121.5; L. LODI, *Immagini della genealogia estense*, ivi, pp. 151-62 (dove si ipotizzano per la prima volta relazioni col ciclo di Copparo); C. CAVICCHI - G. MARCOLINI, *Il Castello Estense di Ferrara in epoca ducale*, in *Il Castello Estense*, a cura di J. BENTINI e M. BORELLA, Viterbo, BetaGamma, 2002, pp. 39-66: 55-56; B. MARX, *L'ossessione della genealogia. Incontri rinascimentali tra Ferrara e il mondo germanico*, in *Corti rinascimentali a confronto. Letteratura, musica, istituzioni*. Atti del convegno (Como, 1998), a cura di B. MARX, T. MATARRESE e P. TROVATO, Firenze, Cesati 2003, pp. 109-43.

<sup>107</sup> MARCHESI, *Delizie d'archivio*, I, p. 309, doc. 3-4, p. 313, doc. 14 (per l'integrazione tra parentesi quadre della citazione); p. 318, doc. 1 (per la citazione).

<sup>108</sup> Ivi, I, p. 319, doc. 2.

1578 al 1581<sup>109</sup>: possibile dunque che i disegni di Leonardo da Brescia potessero servire per le fasi finali del cantiere?

Certo che l'impostazione compositiva e linguistica delle due sequenze era quanto mai diversa: a Copparo i "principi" estensi dovevano apparire regalmente seduti, e stupire per il senso naturalistico del pennello di Girolamo da Carpi; nel cortile del Castello Estense, invece, si susseguivano coppie di personaggi in piedi, in numero di quasi duecento, dipinte da Settevecchi, guardando alle predilezioni antiquarie di Pirro Ligorio. In tal senso la genealogia del cortile del Castello, anche nel timbro monocromo, doveva evocare l'illusionismo delle facciate all'antica dell'Urbe, e fa veramente impressione la sintonia che, in nome della devozione all'antico, corre tra certi Estensi delineati dal napoletano e le figure loriccate e affiancate di un paio dei dodici Cesari disegnati da Baldassarre Peruzzi verso il 1512 in un foglio del Kupferstichkabinett di Coburgo (fig. 20-21), che Rolf Kultzen ha ben messo in relazione con i «dodici imperadori, i quali posano sopra certe mensole e scortano le vedute al disotto in su, e sono con grandissima arte lavorati», descritti da Giorgio Vasari nella parte alta della perduta facciata dipinta del palazzo romano di messer Francesco Buzio, prossimo alla piazza degli Altieri, e con altri disegni originati dalla relativa fama<sup>110</sup>.

<sup>109</sup> MARCOLINI - G. MARCON, *Appendice documentaria*, p. 55, n. 110.1, p. 59, n. 117.4, p. 63, n. 121.5.

<sup>110</sup> R. KULTZEN, *La serie dei dodici Cesari dipinta da Baldassarre Peruzzi*, «Bollettino d'arte», XLVIII (1963), pp. 50-53; con riferimento a VASARI, *Le Vite*, IV, p. 320 (evocato da PATTANARO, *Pirro Ligorio*, pp. 278-79, richiamando non il disegno di Coburgo, ma un foglio più tardo della Biblioteca Reale di Torino). A metà tra il modello peruzziano e gli esiti del Ligorio ben si colloca una serie di disegni per un ciclo senese di *Uomini famosi*, dovuti alla mano di Bartolomeo Neroni detto il Riccio e conservati al Département des Arts Graphiques del Louvre, per i quali rimando a R. GUERRINI, in *Siena e Roma. Raffaello, Caravaggio e i protagonisti di un legame antico*. Catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 25 no-

Le facciate romane di Peruzzi e Polidoro da Caravaggio furono d'altronde uno degli stimoli da cui mosse la passione archeologica di Ligorio, che nel ciclo del cortile ferrarese dovette dare sfogo soprattutto alla sua fantasia, quanto alle sembianze dei quasi duecento interpreti della stirpe estense. Abbiamo visto che a Copparo, invece, diversi ritratti si ispiravano alle immagini più o meno ufficiali di certi “principi” estensi, e dunque merita chiedersi se qualcuno di questi ultimi non possa essere stato utilizzato per certi volti delle effigi del cortile del Castello, guardando alle incisioni seicentesche derivate da questi e dai disegni preparatori di Pirro.

È tra il 1640 e il 1641 che a Ferrara si svolge una gara di “ritrattomania” estense, di cui furono protagoniste alcune serie di incisioni. Catarino Doino pubblica nel 1640 una raccolta di *Imagini de' principi d'Este signori di Ferrara* (Ferrara, Catarin Doino, 1640), ovvero una raccolta di tredici incisioni (oltre al frontespizio), in ognuna delle quali sono accoppiate due più che mezze figure dei marchesi e duchi d'Este, per un totale di ventisei personaggi:

Almerico I e Tedaldo I (I e II marchese di Ferrara)  
 Bonifacio III e Matilda (III e IV marchese di Ferrara)  
 Guglielmo Adelardi (principe di Ferrara) e la nipote Marchesella  
 Azzo VIII e Aldovrandino II (V e VI marchese di Ferrara)  
 Azzo IX e Obizo VI (VII e VIII marchese di Ferrara)  
 Azzo X e Francesco I (IX e X marchese di Ferrara)  
 Azzo XI e Rinaldo III (XI e XII marchese di Ferrara)  
 Obizo VII e Aldovrandino IV (XIII e XIV marchese di Ferrara)  
 Niccolo II Zoppo e Alberto V (XV e XVI marchese di Ferrara)  
 Niccolo III e Leonello I (XVII e XVIII marchese di Ferrara)  
 Borso I ed Ercole I (I e II duca di Ferrara)  
 Alfonso I ed Ercole II (III e IV duca di Ferrara)  
 Alfonso II (V duca di Ferrara) e Cesare I (duca di Modena e Reggio).

vembre 2005 - 5 marzo 2006), a cura di B. SANTI e C. STRINATI, Siena, Protagon, 2005, pp. 172-79, nn. 2.3-4.

Una prima serie di sole cinque e analoghe immagini (Almerico, Tedaldo I, Bonifacio III, Matilda e Azzo VIII) andò nello stesso tempo a corredare il volume di Francesco Berni *Degli Eroi della Serenissima Casa d'Este ch'ebbero il dominio in Ferrara* (Ferrara, Francesco Suzzi, 1640), nel contesto di una vera e propria competizione, che vide vincitore il Doino, il quale ripubblicò le sue incisioni nei *Ritratti de' serenissimi principi d'Este signori di Ferrara, con l'aggiunta de' loro fatti memorabili ridotti in sommario dal signor Antonio Cariola* (Ferrara, Catarin Doino e Francesco Suzzi, 1641; fig. 22-34), rendendole quindi disponibili, in un ulteriore stato, a intervallare le pagine delle *Historie ferraresi* di Gaspare Sardi edite nel 1646, sempre a Ferrara, con gli aggiornamenti di Agostino Faustini<sup>111</sup>.

La sequenza Doino è assai diversa da quella di Copparo, presentando ventisei “principi”, contro i sedici di Girolamo da Carpi (e Garofalo). Il numero più cospicuo è giustificato non solo dalla presenza dei successori di Ercole II – Alfonso II e Cesare I – in chiusura della serie, ma soprattutto dalla volontà di andare assai più indietro con gli avi, aggiornando l'elenco dei signori ferraresi agli esiti delle ricerche storiche e genealogiche del secondo Cinquecento, culminate negli alberi genealogici pubblicati da Giovan Battista Pigna<sup>112</sup>, ma senza l'assillo – ormai – di insistere sulle discendenze e sulle parentele tedesche e filoimperiali. Si muove così dal secolo X, mettendo in capo Almerico d'Este, e proseguendo con Tedaldo, Bonifacio e Matilda, che noi chiameremmo di Canossa, per giungere nella se-

<sup>111</sup> Sulla complicata questione rimando, con bibliografia a: A. BONDANINI, *La bottega del Doino, Caletti e l'incisione a Ferrara nella prima metà del Seicento. Quattro serie di ritratti estensi del Seicento*, in *L'Aquila bianca. Studi di storia estense per Luciano Chiappini*, «Atti e memorie. Deputazione provinciale ferrarese di storia patria», XVII (2000), pp. 521-83.

<sup>112</sup> Si vedano le tavole della «discendenza de' principi di Este», in coda a PIGNA, *Historia de' principi di Este*, dove il ciclo di Copparo non è citato, forse perché le sue successioni genealogiche erano ormai superate.

conda metà del secolo XII alla breve signoria di Guglielmo Adeldardi (e al tentativo di fare erede la nipote Marchesella). Seguono i sedici principi già incontrati a Copparo, aggiornati tuttavia nella numerazione alla genealogia del Pigna: quindi l’Azzo IV e l’Aldobrandino I che Bonacossi menzionava a Copparo, diventano Azzo VIII e Aldobrandino II, e così via per gli altri Estensi, finendo poi per avere tra l’altro i numeri ordinali corretti per Niccolò II detto lo Zoppo e Niccolò III. Va detto che, in tale successione, rispetto a Copparo vi sono anche un paio di intrusi, Francesco I e Azzo XI, protagonisti delle complicate vicissitudini dei primi decenni del Trecento. Inoltre gli abbinamenti delle incisioni non ripetono meccanicamente gli accoppiamenti studiati da Ligorio: il napoletano, infatti, doveva raffigurare una genealogia, mentre Doino estrapola da questa solo i “principi”, appaiandoli secondo il loro susseguirsi e arrivando fino a Cesare I, duca di Modena e Reggio, che per ragioni di età non può essere tratto dal ciclo del Castello Estense, dove tra l’altro non erano previste immagini di figure in vita, tanto che Alfonso II, per questo, si fece cancellare<sup>113</sup>.

Se per Ercole II, Alfonso I e forse anche Ercole I, Ligorio non avrà avuto troppi problemi a recuperare immagini alle quali ispirarsi<sup>114</sup>, per i “principi” estensi precedenti la questione sarà stata sempre più complicata coll’incedere a ritroso nel tempo: il precedente di Copparo, dunque, poteva essere d’aiuto, per evitare di lavorare esclusivamente di immaginazione, e orientarsi invece su certi volti già storicizzati degli avi del duca. Anche Pirro si attenne per Alberto V al prototipo a capo coperto dell’effigie tardotrecentesca sul prospetto della Cattedrale (fig. 12, 15) e nel caso di Leonello ignorò i profili pisanelliani che a noi sono tanto familiari (si veda per comodità l’incisione a fig. 31).

<sup>113</sup> BONDANINI, *La bottega del Doino*, pp. 526-27.

<sup>114</sup> A tal proposito: PATTANARO, *Girolamo da Carpi. Ritratti*, pp. 53-55.

Per Niccolò III si può credere che pure Ligorio (fig. 15) guardasse all'immagine ufficiale del perduto bronzo sull'Arco del cavallo, anche se il cappello alla capitanesca non sembra corrispondere proprio alla perfezione con quello delineato nelle testimonianze iconografiche dell'originale, che si riducono al disegno quattrocentesco delle *Historiae Ferrariae* di Pellegrino Prisciani (Modena, Archivio di Stato, ms. 131, c. 79v), a quello della *Historia di Ferrara sino all'anno 1600* (Biblioteca Vaticana, ms. Ottob. Lat. 2774, c. 83) e all'abbozzo tardosettecentesco di Carlo Olivi reso noto da Giuseppe Agnelli (di cui riproduco un dettaglio, perché è quello in cui il copricapo è più somigliante; fig. 14)<sup>115</sup>. La coincidenza è invece perfetta col profilo di Niccolò III intagliato da Aliprando Caprioli per i *Ritratti di cento capitani illustri*, editi a Roma dapprima nel 1596 da Domenico Gigliotti e poi nel 1600 da Philippe Thomassin e Jean Turpin (fig. 13), tanto da credere che tale effigie possa essere stata tratta da quella ligoriana dipinta da Settevecchi nel cortile del Castello di Ferrara.

Quanto a Borso d'Este, la conferma che l'antiquario napoletano tenne presente la statua un tempo sulla Colonna ebraica si ha dall'estro dell'elegante copricapo (fig. 16): un capriccio degno della migliore "officina ferrarese", che ricopia esattamente il tipo di cappello documentato dall'illustrazione del monumento originale delineata nella *Historia di Ferrara sino all'anno 1600* (Biblioteca Vaticana, ms. Ottob. Lat. 2774, c. 87; fig. 17)<sup>116</sup>. Per i "principi" più antichi e i loro parenti, tuttavia, Ligorio si limitò a dare sfogo alla propria creatività, dando agli Este del Medioevo volti e abiti cinquecenteschi (tanto che in seguito si crearono equivoci tra alcune delle sue figure), igno-

<sup>115</sup> Si vedano riprodotti in ROSENBERG, *The Este Monuments*, pp. 70-72, ricordando AGNELLI, *I monumenti di Niccolò III e Borso d'Este*, pp. 30-31, e con l'aggiunta di GALLI, *Vocazione e prime esperienze*, p. 54, nota 23 per l'iconografia equestre di Niccolò III.

<sup>116</sup> Si veda riprodotta in ROSENBERG, *The Este Monuments*, p. 92.

rando peraltro la quattrocentesca *Genealogia dei principi d'Este*, oggi divisa tra la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (Vitt. Em. 293) e la Biblioteca Estense Universitaria di Modena (alfa L.5.16 = Ital. 720), che per il numero di ritratti miniati sarebbe stata non poco utile a fornire prototipi<sup>117</sup>. Così c'è da credere che avesse agito, sostanzialmente, anche Girolamo da Carpi a Copparo, preferendo tuttavia la vena naturalistica al carattere antiquario. E purtroppo non vi sono indizi, utili a indicare se Pirro abbia fatto tesoro dei “signori” di Copparo per qualcuno degli Estensi più vecchi.

Tengo comunque a ricordare un paio di disegni conservati rispettivamente nella Lehman Collection del Metropolitan Museum di New York (n. 1975.I.397; fig. 18) e nel Fogg Art Museum di Cambridge (n. 1932.130; fig. 19): l'uno – voluto di Raffaello da una vecchia annotazione – mostra un uomo col mazzocchio che siede frontalmente su di un faldistorio con schienale; l'altro – appartenuto a Charles Loeser – affianca su analoghe sedute un paio di signori elegantemente vestiti. Bernhard Degenhart e Annegritt Schmitt avevano ben chiaro che i due fogli – per stile, dimensioni e soggetto – erano parte di una medesima serie, ma li facevano lombardi, verso il 1500<sup>118</sup>, contro la tradizionale attribuzione del foglio Fogg a un anonimo maestro italiano del secolo XV, e la convinzione di Bernard Berenson che quello Lehman spettasse addirittura a Piero della Francesca (tanto che con-

<sup>117</sup> In proposito BONDANINI, *La bottega del Doino*, pp. 527-28, il quale segnala che l'Azzo X dei suoi disegni di Ligorio divenne Azzo VIII nelle incisioni seicentesche (forse perché tale era già nel ciclo del cortile estense?), e indica pure altri casi di scambi di nomi.

<sup>118</sup> B. DEGENHART - A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*. Teil 1, *Süd- und Mittelitalien*, 4 vol., Berlin 1968, II, p. 527, nota 12.

tinua a passare per opera di un suo seguace, sulla scorta di Anna Forlani Tempesti)<sup>119</sup>.

Muovendo da un'intuizione di Charles Rosenberg, che propendeva a riconoscere una derivazione dal protagonista del perduto monumento di Borso d'Este nella figura di sinistra del disegno Fogg<sup>120</sup>, mi sono autonomamente orientato a identificare in queste figure la successione di tre signori di Ferrara «sedenti ed in positura di dominio» – così com'erano descritti dal Baruffaldi gli Estensi ritratti nel «salotto in croce» –, e in particolare il robusto Niccolò III col mazzocchio, Borso dall'inconfondibile copricapo, e il successore Ercole I negli abiti di moda ai suoi tempi. Quanto all'autore, il sapiente uso della biacca, stesa con accuratezza per definire al meglio le forme decisamente essenziali dei protagonisti, in nome di un solido e determinato lessico classicista, mi ha indirizzato sul nome del Garofalo, avendo a mente prove grafiche ben assestate nel suo catalogo come la *Sacra famiglia e angeli* del Musée Condé di Chantilly e i disegni della *Madonna col Bambino e Santi* del British Museum e della Pinacoteca Ambrosiana<sup>121</sup>.

Di tutto ciò si era già accorto Stefano Tumidei, in un contributo fondamentale su questi argomenti, che mi pare abbia avuto ben poca fortuna negli studi, e di cui mi piace sottolineare il valore, ringraziando Andrea De Marchi per averlo posto alla mia attenzione. Condivido infatti pienamente la proposta di Tumidei di identificare nei due fogli le effigi di

<sup>119</sup> A. MONGAN - P. J. SACHS, *Drawings in the Fogg Museum of Art*, 2 vol., Cambridge, Harvard University Press, 1940, I, pp. 15-16, n. 20, II, fig. 15; A. FORLANI TEMPESTI, *The Robert Lehman Collection. V. Italian Fifteenth-to Seventeenth Century Drawings*, New York - Princeton, Metropolitan Museum of Art - Princeton University Press, 1991, p. 188, n. 66 (con bibliografia).

<sup>120</sup> ROSENBERG, *The Este Monuments*, pp. 89-90, fig. 30.

<sup>121</sup> A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Il Garofalo. Benvenuto Tisi pittore (c. 1476-1559). Catalogo generale*, Rimini, Luisè editore, 1993, pp. 270-71, n. 4 e 5, p. 273, n. 9.

Niccolò III, Borso ed Ercole I, riferendo i disegni al Garofalo, quali «ricordi figurativi per il ciclo di Copparo»<sup>122</sup>. Indagini future potranno semmai cercare di chiarire meglio il problema della funzione di questi fogli, nell’ambito della documentata collaborazione tra Benvenuto e Girolamo, quando costoro – come scrisse Vasari – «dipinsero parimente insieme fuori e dentro il palazzo di Copara, luogo da diporto del duca di Ferrara»<sup>123</sup>.

<sup>122</sup> TUMIDEI, *Ricordi figurativi per il ciclo estense di Copparo*, pp. 424-27.

<sup>123</sup> VASARI, *Le Vite*, V, p. 413.

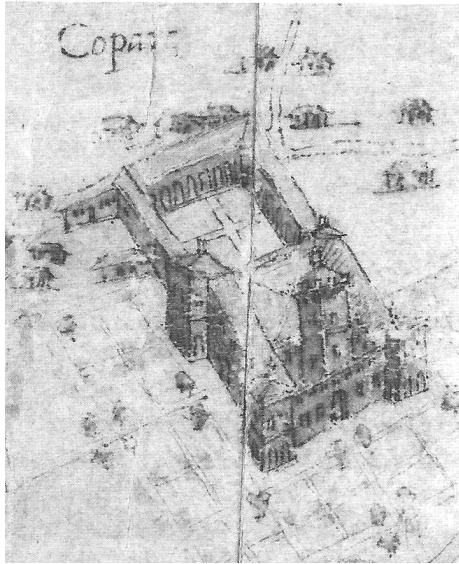


Fig. 1: Marco Antonio Pasi: veduta della “delizia” di Copparo, part. della *Carta del Ducato Estense* (1571), Modena, Archivio di Stato.



Fig. 2: Copparo, Torreone superstite della “delizia” estense, in prossimità del Palazzo Comunale.

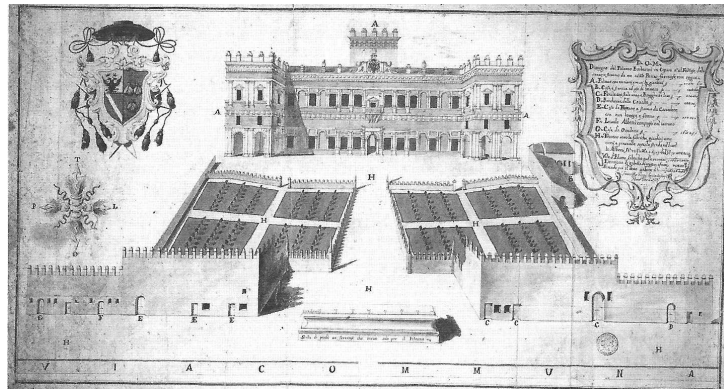


Fig. 3: Versione barberiniana del Palazzo di Copparo (Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. Lat. 9902, c. 150; da MARCHESI, *Originalità architettoniche*, p. 225, fig. 6).



Fig. 4: Prospero Sogari Spani detto il Clemente, *Ritratto di Ercole II d'Este*, Modena, Galleria Estense.



Fig. 5: Girolamo da Carpi, *Ritratto di gentiluomo con collo di pelliccia davanti a un camino*, Seattle, Art Museum.



Fig. 6: Voghiera (Ferrara), Villa di Belriguardo, Sala della Vigna, part. della parete ovest.

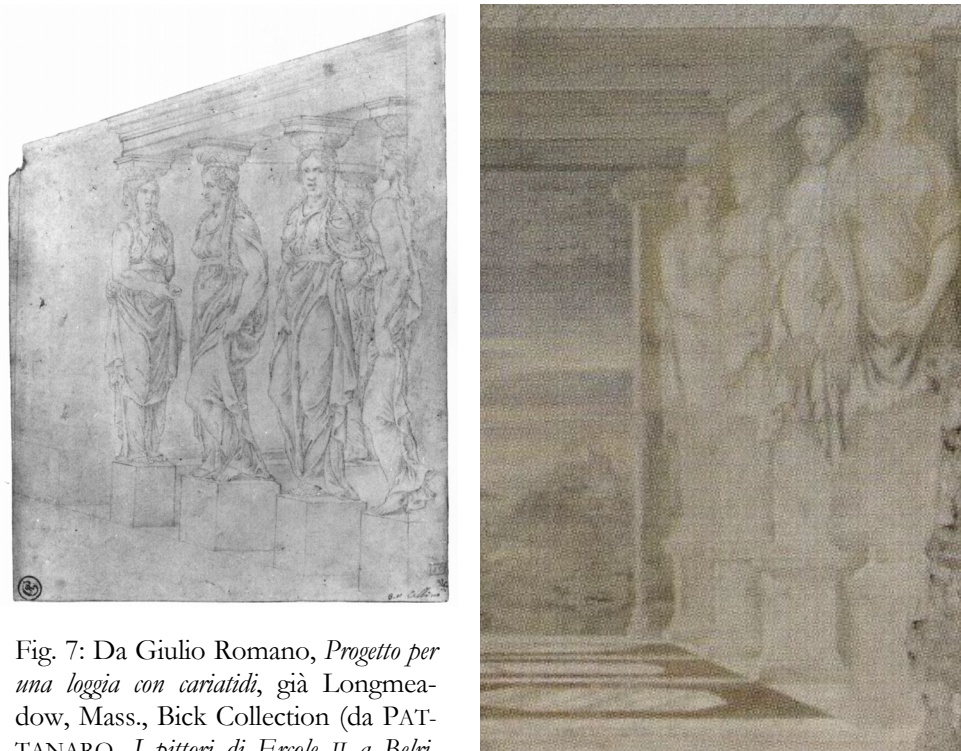


Fig. 7: Da Giulio Romano, *Progetto per una loggia con cariatidi*, già Longmeadow, Mass., Bick Collection (da PATTANARO, *I pittori di Ercole II a Belriguardo*, p. 106, fig. 10).



Fig. 8-9: Voghiera (Ferrara), Villa di Belriguardo, Sala della Vigna, parete ovest, part. e intero.

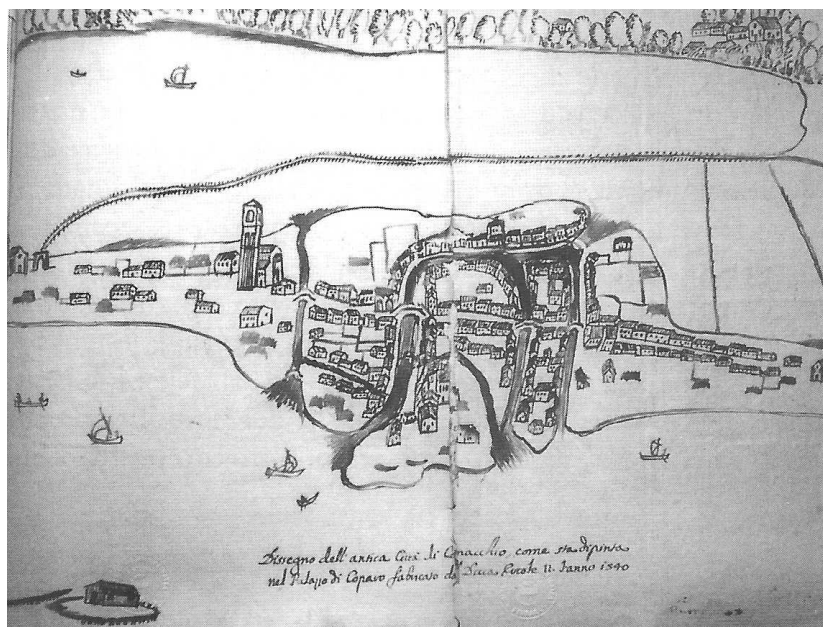


Fig. 10: G. A. Scalabrini, *Disegno dell'antica città di Comacchio come sta dipinta nel Palazzo di Copparo* (Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Classe I, n. 428, cc. 289v-90r; da MARCHESI, *Originalità architettoniche*, p. 230, fig. 7).

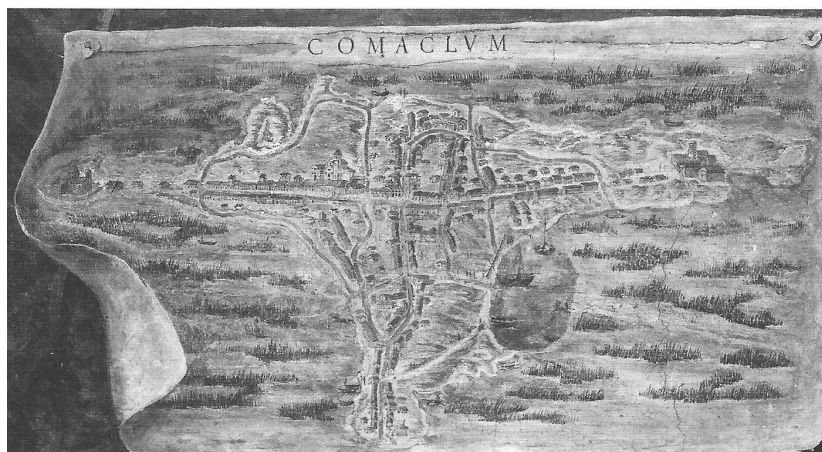


Fig. 11: Particolare della veduta di Comacchio nella Galleria delle carte geografiche, Roma, Musei Vaticani (da MARCHESI, *Originalità architettoniche*, p. 231, fig. 8).



Fig. 12: Monumento di Alberto V d'Este, Ferrara, Cattedrale.

Fig. 14: Carlo Olivi, disegno del Monumento di Niccolò III d'Este, da AGNELLI, *I monumenti di Niccolò III e Borso d'Este*, p. 31, fig. u.



Fig. 13: Aliprando Caprioli: *Niccolò III d'Este*, dai *Ritratti di cento capitani illustri*, Roma, Thomassin e Turpin, 1600.





Fig. 15: Pirro Ligorio, *Alberto V e Niccolò III d'Este*, Oxford, Ashmolean Museum.



Fig. 16: Pirro Ligorio, *Borso e Guglielmo VI d'Este*, Monaco di Baviera, Staatliche Graphische Sammlung.



Fig. 17: Disegno del Monumento di Borso d'Este, particolare, dall'*Historia di Ferrara sino all'anno 1600* (Biblioteca Vaticana, ms. Ottob. Lat. 2774, c. 87).

GABRIELE FATTORINI



Fig. 18: Benvenuto Tisi detto il Garofalo, *Figura seduta in posizione di dominio* (Niccolò III d'Este), New York, Metropolitan Museum, Robert Lehman Collection.



Fig. 19: Benvenuto Tisi detto il Garofalo, *Figure sedute in posizione di dominio (Borso ed Ercole I? d'Este)*, Cambridge, Fogg Art Museum.

GABRIELE FATTORINI

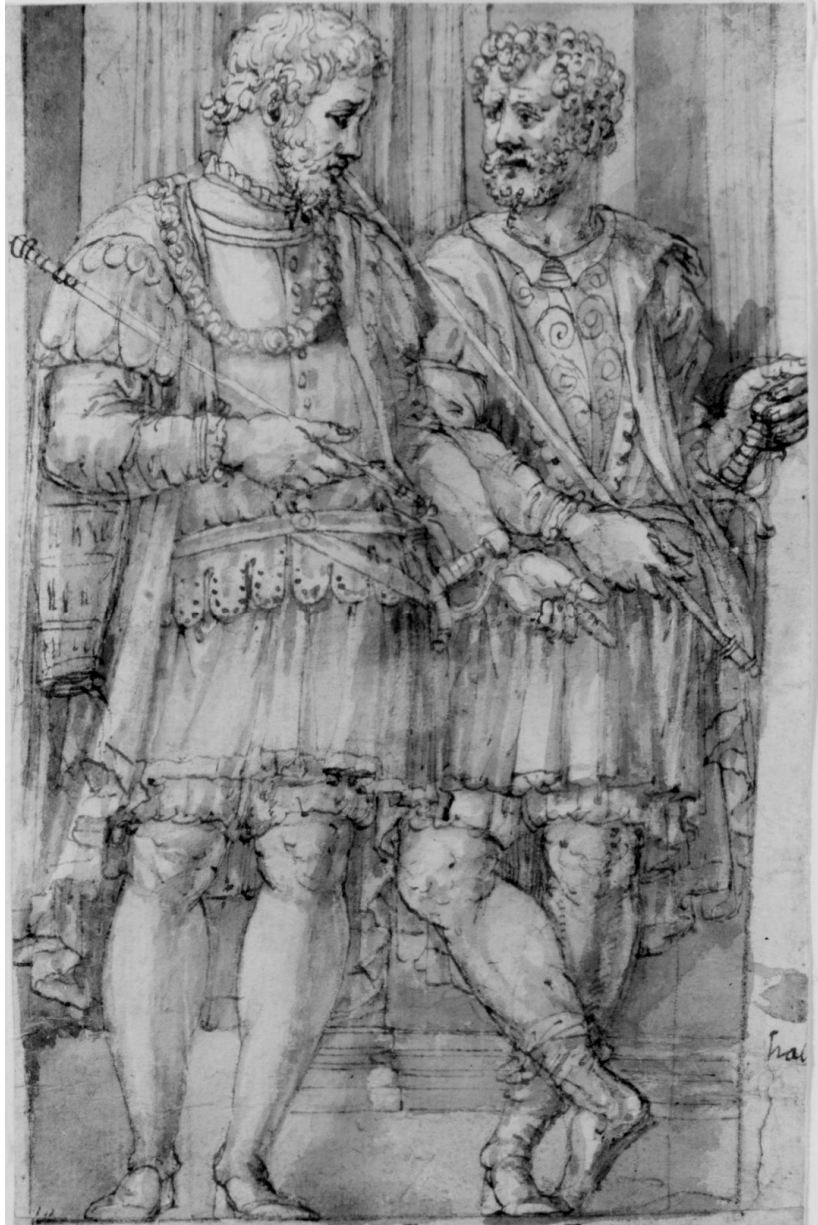


Fig. 20: Pirro Ligorio, *Ernesto VI e Francesco II d'Este*, New York, Metropolitan Museum.



Fig. 21: Baldassarre Peruzzi, *Coppia di imperatori antichi*, Coburgo, Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett.



Fig. 22-25: Ritratti de' serenissimi principi d'Este signori di Ferrara, con l'aggiunta de' loro fatti memorabili ridotti in sommario dal signor Antonio Cariola, Ferrara, Catarin Doino e Francesco Suzzi, 1641.

IL CICLO DINASTICO ESTENSE DELLA "DELIZIA" DI COPPARO



Fig. 26-29: Ritratti de' serenissimi principi d'Este signori di Ferrara, con l'aggiunta de' loro fatti memorabili ridotti in sommario dal signor Antonio Cariola, Ferrara, Catarin Doino e Francesco Suzzi, 1641.

GABRIELE FATTORINI



Fig. 30-33: Ritratti de' serenissimi principi d'Este signori di Ferrara, con l'aggiunta de' loro fatti memorabili ridotti in sommario dal signor Antonio Cariola, Ferrara, Catarin Doino e Francesco Suzzi, 1641.



Fig. 34: Ritratti de' serenissimi principi d'Este signori di Ferrara, con l'aggiunta de' loro fatti memorabili ridotti in sommario dal signor Antonio Cariola, Ferrara, Catarin Doino e Francesco Suzzi, 1641.

*Giovan Battista Giraldi Cinthio e il ciclo dinastico estense della “delizia” di Copparo*

Oggi rimane soltanto un massiccio torrione del grande palazzo che Ercole II d'Este volle ristrutturare negli anni quaranta del Cinquecento a Copparo, poco lontano da Ferrara. All'interno si poteva ammirare il perduto «salotto in croce», dove Camillo Filippi aveva dipinto realistiche vedute delle terre estensi, e Girolamo da Carpi, con l'aiuto di Benvenuto Tisi detto il Garofalo, una serie di ritratti dei signori di Ferrara. Alle immagini di tale ciclo dinastico allude ripetutamente Giovan Battista Giraldi Cinthio, nel ripercorrere le biografie dei signori d'Este nel *De Ferraria et Atestinis Principibus Commentariolum* (1556). Un'indagine su quest'opera (volgarizzata da Ludovico Domenichi nel 1556) risulta utile per provare a comprendere le caratteristiche delle perdute pitture murali, i modelli utilizzati per certi ritratti, e la passione degli Estensi per le vicende della propria famiglia, che di lì a non molto stimolò ulteriori indagini storiche e si manifestò in un esteso ciclo concepito da Pirro Ligorio per il cortile del Castello di Ferrara, di cui resta ben poco.

*Giovan Battista Giraldi Cinthio and the Este dynastic cycle in the “delizia” of Copparo*

Today only a massive tower remains of the enormous palace which Ercole II d'Este rebuilt in the 1540s in Copparo, not far from Ferrara. Inside there used to be a famous «salotto in croce», where Camillo Filippi painted a series of realistic views of the Este's lands, and Girolamo da Carpi, with the help of Benvenuto Tisi known as Garofalo, represented a sequence of portraits of the lords of Ferrara. Giovan Battista Giraldi Cinthio alludes to the images of this dynastic cycle, by retracing the biographies of the lords of the Este family in the *De Ferraria et Atestinis Principibus Commentariolum* (1556). An investigation into this work (translated into «volgare» by Ludovico Domenichi in 1556) is useful in order to try to understand the characteristics of the lost wall paintings, the models chosen for certain portraits, and the Estensi's passion for the past of their family, that not long after stimulated further historical investigations and an extensive cycle conceived by Pirro Ligorio for the courtyard of the Castle of Ferrara, of which very little remains.

Articolo presentato a giugno 2023. Pubblicato *on line* a dicembre 2023

© 2023 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 IX, 2023

DOI: 10.13129 / 2421-4191 / 2023.9.83-152

AGNOLO SEGNI

LEZIONI INTORNO ALLA POESIA



Le notizie sulla vita di Agnolo Segni (Firenze, 1522-1577) sono piuttosto scarse e quasi esclusivamente ricavabili da fonti collegate alle vicende dell'Accademia fiorentina, della quale Segni fu membro stabile a partire dal 1549. È dunque nella prospettiva ristretta dell'attività accademica che i documenti disponibili ci permettono di raccontare la sua biografia.

Non abbiamo informazioni, per esempio, sulla formazione intellettuale di Agnolo. Il brevissimo ritratto contenuto nelle *Notizie letterarie ed istoriche intorno agli uomini illustri dell'Accademia fiorentina* ce lo presenta come uomo «eruditissimo e profondamente versato nello studio della filosofia e poesia» (RILLI 1700, p. 196). Dalla stessa fonte apprendiamo che Lionardo Salviati lo considerava «uomo scienziato ed oltremodo delle lingue intendente», mentre Paolo Del Rosso contava sul suo parere per la revisione del commento a *Donna me prega*, facendo del suo «ingegno, dottrina e iudicio [...] molto capitale» (*ibidem*). Sappiamo infine che entrò in rapporto con i maggiori intellettuali fiorentini del suo tempo, tra i quali, oltre a Salviati e Del Rosso, Benedetto Varchi e il filologo Piero Vettori (RIGA 2018), editore e commentatore di Aristotele, per l'edizione giuntina.

Entrato in Accademia nove anni dopo la sua fondazione dalla neonata Accademia degli Umidi, Segni ne ricoprì le cariche principali: la censura nel 1550, la balia nel '51, il consolato nel '76, in quest'ultimo ruolo affiancato dai consiglieri Baccio Valori e Filippo Sassetti e dal censore Federico Strozzi. Oltre alle quattro lezioni tenute durante il consolato, delle quali non conosciamo l'argomento, e alle sei sulla poesia, di cui si occupano queste pagine, si possono segnalare una lezione sul canto XIX del *Paradiso* e sul concetto aristotelico di intelligenza (CROCE 1945, p. 112; RIGA 2018), una sull'amicizia, un'altra sul sonetto di Petrarca *Se 'l dolce sguardo di costei m'ancide*, ma le *Notizie letterarie* (RILLI 1700, p. 196) lasciano intendere che esse dovettero essere molto più numerose.

MARIA PIA ELLERO, *Agnolo Segni, Lezioni intorno alla poesia. Censimento: «Poetica» aristotelica: edizioni e commenti del XVI secolo*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», IX (2023), pp. 153-178.

Sempre nelle *Notizie* leggiamo che Segni compose «molti [...] sonetti», senza però mai darli alle stampe, e un'«Esposizione de' sonetti del Petrarca», anch'essa inedita. Rimase inedita fino al 1841 pure una *Vita di Donato Acciajoli*, pubblicata in quell'anno da Tommaso Tonelli, nella cui prefazione si segnala che in «un codice Magliabechiano» era conservato il commento a *Ryf* del quale oggi si sono perse le tracce (TONELLI 1841, p. 28). Infine, alcune lettere indirizzate dal fonetista Giorgio Bartoli all'amico Lorenzo Giacomini, tra il luglio e l'agosto del 1573, attestano che in quell'anno Segni si era dedicato allo studio e alla lettura pubblica di opere di Aristotele e in particolare della *Retorica*, della *Logica* e dell'*Etica* (BARTOLI 1997, pp. 108, 113, 120). Non è chiaro in quale ambiente venissero tenute le letture, ma è possibile che l'episodio riguardi quell'attività intellettuale, non immediatamente collegata al sodalizio accademico, della quale ci sono arrivate così poche notizie.

Del lavoro di Segni sulle opere aristoteliche rimangono, manoscritti, un *Trattato degli affetti* e «una massa di note, di commenti e di parafrasi» sull'*Etica*, *Politica* e *Retorica* (WEINBERG 1972, p. 488). Da questo impegno sulla dottrina di Aristotele sembrano dipendere anche le *Lezioni intorno alla poesia*, dedicate alla spiegazione di luoghi controversi della *Poetica*.

RIGA 2018; CROCE 1945; TONELLI 1841; RILLI 1700; SALVINI 1717; BARTOLI 1997; WEINBERG 1972, pp. 487-88.

Le *Lezioni intorno alla poesia*, tenute nell'estate 1573 come commento alla canzone petrarchesca *In quella parte dove Amor mi sprona*, ottemperavano solo esteriormente alle leggi dell'Accademia fiorentina, che chiedevano ai soci di contribuire regolarmente all'esegesi di Dante e Petrarca. L'impegno teorico delle letture di Segni, non immediatamente legato alla pratica interpretativa, è dichiarato esplicitamente già dal titolo, ricavato dall'editore moderno, Bernard Weinberg, dalla c. 88 del codice Ashburnhamiano 531 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze.

Il manoscritto, testimone unico delle *Lezioni*, dovette servire al suo redattore, Giorgio Bartoli, a sua volta socio dell'Accademia fiorentina, come testo di servizio, repertorio di fonti di retorica e poetica, e zibaldone di appunti. La nume-

razione delle pagine lo divide in due parti omogenee per contenuti. La prima contiene appunti e operette di argomento retorico: la traduzione di Lorenzo Giacomini del trattatello *Dell'elocuzione* dello Pseudo-Demetrio Falereo, le *Orazioni astie* dello stesso Bartoli (una sommaria dissertazione sull'orazione ornata), annotazioni sulla *Retorica* di Aristotele. La seconda raccoglie materiali riguardanti questioni di poetica: oltre alla trascrizione delle *Lezioni intorno alla poesia*, una traduzione della *Poetica* di Aristotele, recentemente attribuita al Bartoli (SIEKIERA 1994; WEINBERG 1952), e alcuni appunti sui libri III e X della *Repubblica* di Platone, necessari a corredare le argomentazioni di Segni con il regesto delle fonti principali.

Nel 1576, lo stesso Segni curò una versione, ridotta da sei a quattro, delle sue *Lezioni*, poi stampata postuma da Giorgio Marescotti a Firenze nel 1581, con il titolo di *Ragionamento di M. Agnolo Segni [...] sopra le cose pertinenti alla poetica, dove in quattro lezioni lette da lui nell'Accademia fiorentina si tratta dell'imitazione poetica, della favola, della purgazione procedente dalla poesia*. Nella loro versione integrale, le letture furono pubblicate per la prima volta da Bernard Weinberg nel 1972, nella serie dei *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento* curati per Laterza.

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 531.

Cartaceo, con legatura in pergamena e lacci di cuoio; in folio, dimensioni: 287 × 214; cc. 164, numerate sull'angolo superiore destro; la numerazione è ripresa a lapis da una mano moderna e divide il codice in due parti: I, cc. 1r-72v e II, cc. 1r-92v.

Contiene: I, cc. 1-42v, Lorenzo Giacomini, traduzione di Pseudo-Demetrio Falereo *Dell'elocuzione*; cc. 44-48r, Giorgio Bartoli, appunti sulla *Retorica* di Aristotele; cc. 49-52r, Giorgio Bartoli, *Orazioni astie*, appunti su passi della *Retorica* di Aristotele; II, cc. 1r-38r, traduzione di Aristotele, *Poetica*, datata 28 agosto 1573; cc. 39r-39v, appunti sui libri III e X della *Repubblica* di Platone; II, cc. 45-91r, trascrizione di Agnolo Segni *Lezioni intorno alla poesia*.

1581, Firenze, Marescotti

In 8°

RAGIONAMENTO | DI M. AGNOLO SEGNI | *Gentilhuomo Fiorentino*, | Sopra le cose pertinenti alla | POETICA: | *Dove in quattro Lezzioni lette da lui nell'Accademia | Fiorentina si tratta dell'Imitazione poetica, | della Favola, della Purgazione pro- | cedente dalla Poesia.*

IN FIORENZA, | *Nella stamperia di Giorgio Marescotti.* | Con licenza de' Superiori | MDLXXXI.

Contiene: cc. a2r-3r [dedica]: All'illustre Signor Giulio Sale, *Signore, et Padron mio* Osservandissimo; c. a3v bianca; c. a4: Giorgio Marescotti A' Lettori; pp. 1-16: Lezione prima di M. Agnolo Segni, sopra l'imitazione poetica.; pp. 17-39: Lezione seconda di M. Agnolo Segni, sopra la favola poetica; pp. 40-57: Lezione terza di M. Agnolo Segni, sopra la purgazione, che opera la poesia; pp. 58-70: Lezione quarta di M. Agnolo Segni, sopra la poesia; c. E4 bianca.

Esemplare consultato: Firenze, Biblioteca dell'Accademia della Crusca, CIT.H.6.15.

BIBL.: *Short title catalogue* 1986; ZANZANELLI - PRATISSOLI 1995, p. 317; GUARDUCCI 2001, p. 171.

1972, Bari, Laterza

AGNOLO SEGNI, *Lezioni intorno alla poesia* [1573], in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. WEINBERG, vol. III, pp. 5-100.

Presentate da Weinberg come un trattato dalla spiccata impronta neoplatonica, autonomo rispetto al genere dei commentari alla *Poetica* di Aristotele (WEINBERG 1961, p. 300), le *Lezioni* furono avvertite diversamente sia dal pubblico contemporaneo sia dal suo stesso autore. Nella lettera dedicatoria al gentiluomo genovese Giulio Sale, che precede il *Ragionamento*, è Segni stesso a dichiararle «utili all'intelligenza della

poesia in generale, et in particolare della *Poetica* d'Aristotele, massimamente le cose dell'imitazione, della favola e della purgazione» (c. a2v). Un commento parziale della *Poetica*, dunque, limitato a pochi nodi teorici fondamentali e dichiaratamente eclettico:

Delle cose trattate non ho che dire altro, se non che da ottimi autori sono prese, non obbligandomi ad alcuno, ma da ciascuno prendendo quello che pare il meglio (*ibidem*).

Anche Giorgio Bartoli, amico di Segni e frequentatore assiduo delle sue lezioni, scrivendo a Lorenzo Giacomini, nel luglio 1573, le interpretava come esposizioni della *Poetica*:

Ho udito a questi di parecchi lezioni dela *Poetica* da m(esser) Agnolo et ho havuto piacere di udire molte belle interpretazioni de le parole d'Aristotile proprie di m(esser) Agnolo, parte non tocche da altri et parte male intese da gli interpreti (BARTOLI 1997, p. 113).

In una lettera di poco successiva, Bartoli attesta il successo delle letture e ne precisa il bersaglio polemico nel recente commento di Ludovico Castelvetro:

In q(ue)sta *Poetica* spettav[o] assai da lui, nientedimeno ha trappasato di molto quello che m'ero promesso di lui, benché tanti valentomini habbino scritto in dichiararla non è stata nessuna lezione che qualche cosa importantissima et di conto non ci habbia detto, o non tocca da gli altri, o altrimenti intesa, et massime in difesa d'Aristotile contra il Castelvetro [...] (BARTOLI 1997, p. 115).

Il costume di far precedere l'obbligatorio commento a Petrarca da articolate riflessioni di ordine teorico non era nuovo in Accademia. Ce ne dà un esempio la lezione di Frosino Lapini (LAPINI 1567) sul sonetto *Lasciato hai morte senza sole il mondo*, tenuta il primo maggio del 1567, dove l'esegesi del te-

sto petrarchesco è introdotta da una lunga riflessione sulla «vanità de Poeti». Tra la fine del 1553 e il principio del '54, anche Varchi aveva cominciato le sue *Lezzioni sopra il Canzoniere* con un ciclo di letture teoriche incentrate sulla *Poetica*. Insieme a quelle di Segni e di Salviati (queste ultime tenute in Accademia nel 1564: WEINBERG 1961, p. 494), le lezioni di Varchi documentano il passaggio della *Poetica* dalle università alle accademie e il conseguente allargamento del pubblico del trattato aristotelico a un uditorio diverso da quello fatto di professionisti che lo avevano commentato nel decennio precedente, un'élite culturale più ampia e più incline all'uso del volgare, interessata sia alla codificazione di generi nuovi (il romanzo, la pastorale) sia a un più sistematico inquadramento in chiave neoaristotelica di quelli tradizionali (VARCHI 1990, WEINBERG 1961, pp. 476 e 560; BIANCHI 2012).

Nel caso delle *Lezzioni*, il commento a Petrarca è poco più che un pretesto per riflettere su altri temi: la definizione dei concetti aristotelici di imitazione e di “favola”, la comprensione della lirica in un sistema dei generi letterari fondato sull'autorità della *Poetica*, la dinamica psicologica della catarsi. Il passaggio dall'ambito della pratica esegetica a quello della riflessione teorica è mediato dall'esigenza di rispondere a una delle domande più canoniche dei tradizionali *accessus ad auctores*: a che genere di poesia appartiene la canzone di Petrarca? Questo quesito ne sottintende altri, più ampi e impegnativi: la lirica, in genere, può essere considerata poesia? E che cos'è la poesia?

L'argomento è introdotto in modo curiosamente obliquo, attraverso una lunga riflessione sulla causa formale di ogni ente naturale e attività umana, identificata con il platonico τὸ ἀγαθόν, il Bene. Nel mondo intellegibile, questa facoltà divina produce le Idee contenute nel νοῦς; nel mondo sensibile gli enti naturali, ombre delle sostanze ideali; nell'intelletto uma-

no, infine, è causa dell'intendere ed equivale all'intelletto agente di Aristotele.

La riflessione sul Bene sfocia, a sorpresa, in una ironica *diminutio* della poesia e dello stesso progetto culturale dell'Accademia, una *diminutio* che sarà rovesciata nel seguito delle letture. La tensione al Bene trascendente, perfezione ultima dell'intelletto, è un desiderio naturale e come tale irresistibile. Le leggi dell'Accademia, però, vincolano Segni ad altri obiettivi, lo obbligano a voltare le spalle alla scienza del Bene – la dialettica –, per leggere Petrarca e occuparsi di poesia:

Così l'animo nostro, desiderando d'andare a la veduta bellezza del suo sole e seco star a lungo e di lui trattare e de l'altre cose divine che egli ci mostra, non può far questo, ma da le leggi de l'Accademia legato, è tenuto ne la vecchia usanza a la quale obbedir bisogna e prendere il Petrarca e starsi con lui (SEGNI 1972, p. 17).

È Segni stesso, nel finale della lezione, ad anticipare il parziale rovesciamento di questa convenzionale *recusatio*, introducendo temi delle lezioni successive e lasciando intendere che il Bene non è estraneo alla poesia, per due ragioni: perché la poesia può essere qualche volta una creazione del *furor*, dono del Bene trascendente; e perché il Bene è principio delle Idee, alle quali la poesia può guardare come a modelli.

La lezione introduttiva, che pure cadrà nella versione ridotta preparata per la stampa, è solo apparentemente slegata dal seguito. In realtà essa svolge un compito importante nell'organizzazione complessiva del ragionamento di Segni, ad almeno tre livelli: 1. disegna i confini epistemologici della riflessione che dovrà seguire, perché, mentre la scienza del Bene, la dialettica, appartiene alla ragione e non ha niente a che fare col senso, la poesia è per sua natura remota dalla verità dialettica, è «orazione falsa», che si rivolge appunto ai sensi: all'udito, alla vista e al più instabile (ed emozionale) dei

sensi interni: la fantasia; 2. anticipa l'eclettismo metodologico con il quale Segni condurrà la sua indagine, innestando assunti decisivi della *Poetica* in una cornice neoplatonica, che prevede che Aristotele sia chiosato non solo con Aristotele (*Politica*, *Retorica*), ma anche con i testi del suo "maestro": Platone (*Repubblica*, *Sofista*, *Ione*); 3. soprattutto, traccia una visione platonizzante dell'universo naturale, in base alla quale sarà possibile dare all'imitazione poetica una legittimazione fondata ontologicamente (WEINBERG 1961, p. 300).

Nelle lezioni seguenti, Segni risponde agli interrogativi collegati alla definizione della lirica come genere letterario. Se la poesia è imitazione, in cosa consiste l'imitazione poetica? Quali sono i suoi strumenti e i suoi oggetti? Qual è il suo fine? L'esposizione è organizzata in modo da riprodurre di lezione in lezione uno stesso modello. Si parte di solito da un'interpretazione della *Poetica* presentata come vulgata, per mostrarne l'insensatezza. Alla *pars destruens* segue una *pars construens*, nella quale si propone prima l'interpretazione ritenuta corretta e poi se ne sviluppano le implicazioni, secondo un procedimento rigorosamente disgiuntivo, che riproduce quello adottato nel trattato aristotelico (per esempio, l'imitazione poetica è una rappresentazione realizzata mediante il discorso, questo può essere o vero o falso, rappresentare in modo o simile o dissimile, e così via). Nonostante la rigida organizzazione per ramificazioni binarie del modello espositivo, le *Lezioni* conservano parte della vivacità ma anche dell'asistematicità dell'originaria destinazione orale. In alcune occasioni per esempio, lo sviluppo tematico diventa desultorio. Preoccupato di chiudere ogni lettura con una conclusione provvisoria che non deluda il suo uditorio, Segni è costretto ad anticipare temi, a lasciarli subito cadere, a riprenderli in modo articolato più avanti, a precisarli molto più tardi, dopo aver trattato altri

argomenti; ma anche a riformulare spesso le definizioni avanzate via via, aggiungendo nuove specificazioni.

A proposito di *Poetica* 1460a7 («ipsum enim oportet poetam quam paucissima dicere: non enim est secundum haec imitator»: *Poetica* 1562, c. 215r, D12-E1), Segni rigetta l'interpretazione di chi, come Robortello, Maggi e altri (ROBORTELLO 1548, p. 280, per il quale rimando a RICCO - VILLARI 2016; MAGGI 1550 pp. 135 e 161), fondava su passaggi come questo la definizione di mimesi. La forma di imitazione che fa parlare il poeta in persona d'altri non può essere pensata né come la sola specie di mimesi possibile né come quella in grado di definire la natura dell'imitazione (SEGNI 1972, p. 26; CASTELVETRO 1978, vol. II, p. 167). Chiosando Aristotele con Aristotele (*Politica* VIII, 1340a18), ma soprattutto con Platone (*Rep.* III, 395b), le *Lezioni* propongono un'interpretazione alternativa. Comuni a tutte le arti mimetiche, le imitazioni, leggiamo, sono similitudini, consistenti nella produzione di «idoli» – più avanti si parlerà di «immagini» – simili a un dato ente. Esse non sussistono di per sé ma presuppongono un modello, l'«essere verace» al quale ciascuna rinvia e con il quale entra in un rapporto che è allo stesso tempo di somiglianza e di alterità.

Per dare forma alle sue rappresentazioni, l'imitazione poetica si serve del linguaggio. Come in *Poetica* 1447a29, l'uso di questo strumento distingue la poesia da altre arti mimetiche – la pittura, la scultura, la danza –, ma non da ogni altro atto linguistico. Altrettanto mimetici infatti sono i discorsi della storia, delle arti e delle scienze. Le parole stesse sono imitazioni, foggiate dall'arte umana a similitudine dei concetti, e ancora imitazioni sono a loro volta i concetti, impressi dalla natura nella mente a immagine delle cose. A parità di statuto imitativo, però, i discorsi possono essere veri o falsi. I primi appartengono alle scienze, che riproducono le cose, imitandole veracemente con concetti e parole. I secondi sono propri

della poesia, che falsifica le «cose [...] raccontate», a somiglianza delle vere.

A individuare la specificità dell'imitazione poetica è dunque il carattere finzionale delle sue rappresentazioni:

[...] l'orazioni vere fanno idoli et immitano ancora esse le cose con loro concetti e con nomi: cotali sono le orazioni de le istorie e quelle de le scienze e de l'arti; *ma le orazioni false* oltre a' concetti et a' nomi, che questo a loro è commune con le vere, *fanno di più le cose false raccontate da' loro idoli* et immagini de le vere, e sono queste orazioni false chiamate favole (SEGNI 1972, p. 28; i corsivi sono sempre miei).

Il primato della finzione, della «favola», nella definizione della poesia è un tratto spiccatamente aristotelico (ROBORTELLO 1548, pp. 86-89, 96; MAGGI 1550, pp. 135-36; VETTORI 1560, pp. 94-95 e 98; CASTELVETRO 1978, vol. I, pp. 44-45), che distingue Segni da altri teorici platonizzanti del Cinquecento, per i quali il riferimento alla finzione non è essenziale per la categorizzazione del discorso poetico.

Un tratto tipicamente neoplatonico invece è la portata universale e, come vedremo subito, la dimensione ontologica, assegnata alla mimesi. La proprietà di produrre idoli, si diceva, è comune a ogni atto linguistico, perché i concetti imitano le cose e le parole i concetti. Questa "catena imitativa" impronta l'intero spettro del linguaggio (referenti, rappresentazioni mentali, lingua, atto linguistico) e riproduce la grande catena dell'Essere che dà ordine all'universo, collegando tra loro gli enti naturali e legandoli verticalmente ai loro modelli ideali e, in ultima istanza, a Dio. Segni ritornerà su questo tema all'inizio della terza lettura, alludendo all'analogia neoplatonica tra l'universo e l'uomo, macro e microcosmo, per sviluppare il tema dell'imitazione universale (WEINBERG 1961, p. 301). Come l'uomo è immagine di Dio, il frutto dell'arte imitativa

del Creatore, così l'universo visibile è immagine del mondo invisibile delle Idee. Anche la natura e Dio stesso, allora, sono “fabbricatori di idoli”; l'una imita le sostanze ideali per modellare l'universo, l'altro imita se stesso quando crea l'uomo a propria immagine:

[...] è l'imitazione divina, è quella de la natura, et è l'umana, che è la immitazione de l'arte perché l'arte è de l'uomo (SEGNI 1972, p. 39).

Per Segni, la dottrina neoplatonica della grande catena dell'Essere diventa una cornice teorica capace di dare all'imitazione poetica una legittimazione ontologica. Mentre per Aristotele l'imitazione è un tratto fondato antropologicamente, perché «l'istinto dell'imitazione» «è proprio della natura umana» (*Poetica* 1448b5), nelle *Lezioni* la mimesi è un procedimento creativo che informa l'universo fisico e metafisico, prima ancora che il dominio umano dell'arte. In questa cornice, anche la versificazione troverà una sua giustificazione metafisica, come vedremo tra poco.

Intanto, la prima definizione provvisoria della poesia come «orazione falsa la quale fa idoli» rimuove uno dei principali ostacoli verso la legittimazione della lirica in quanto genere aristotelicamente fondato. Come poeta lirico, Petrarca non parla in persona d'altri, ma non per questo dovrà vedersi negare il nome di poeta, restando salvo, in buona norma aristotelica, lo statuto mimetico dei suoi componimenti.

È un errore anche ritenere che Aristotele riduca l'intero orizzonte della mimesi all'imitazione di azioni. Le affermazioni di *Poetica* 1449b35 («[...] autem actionis [tragoedia] est imitatio»: *Poetica* 1562, c. 206r, C1) e 1448a1 («[...] imitantur ii, qui imitantur agentes»: *Poetica* 1562, c. 204r, C11) non vanno interpretate in senso estensivo, come fanno altri esegeti (ROBORTELLO 1548, pp. 20, 59; MAGGI 1550, p. 68; VETTORI 1560, p. 54;

CASTELVETRO 1978, vol. I, p. 57), ma in riferimento alla favola tragica e in generale alla poesia drammatica. Della favola tragica, poi, le azioni rappresentano soltanto il contenuto principale, perché è compito del drammaturgo imitare anche i costumi (*ethe*) e i concetti (*dianoia*), come si legge nella *Poetica* (1449b35-1450a2).

Qual è allora l'oggetto dell'imitazione favolosa? Non esclusivamente le azioni umane, «ma anche [...] i costumi, le passioni de l'animo, i concetti de la mente, tutte queste cose da sé senza azione si possono imitare» (SEGNI 1972, p. 34). Ne consegue che «due sono ancora l'orazioni favolose, una che contiene l'azioni, il componimento de le quali Aristotile chiama particolarmente favola, et un'altra che non contiene azioni alcune *come sono molti poemi lirici*» (ivi, p. 36). L'estensione della nozione aristotelica di favola è il passaggio necessario per la nuova categorizzazione della lirica (GARDINI 1995, p. 40). Imitando non azioni, ma costumi, passioni e concetti, la lirica può rientrare a pieno titolo non solo nella categoria dei discorsi poetici, ma anche nel sistema dei generi letterari che Segni sta per definire in base all'autorità di Aristotele. Del resto, proprio perché ne aveva rilevato l'aspetto mimetico, Platone considerava poesia gli equivalenti classici della lirica moderna: i diti-rambi, gli inni e i treni, e Aristotele non solo aveva riconosciuto lo statuto di poesia ai diti-rambi, ma li aveva collocati tra i generi poetici principali (SEGNI 1972, p. 35). Segni si prepara a fare lo stesso per la lirica moderna.

Quasi tutti i commenti alla *Poetica* chiosavano il passaggio sui modi di enunciazione di *Poetica* 1448a20 con riferimenti espliciti a *Repubblica* III 394b (WEINBERG 1961, p. 477). I generi imitativi, aveva scritto Aristotele, si distinguono secondo il «modo con cui può venire compiuta l'imitazione», proponendo così una classificazione per generi fondata sulle diverse modalità di enunciazione. Proprio a partire da questo aspetto

formale della rappresentazione, in *Repubblica* III 394B, Platone aveva individuato tre forme di poesia: quella diegetica, nella quale è lo stesso poeta a raccontare; quella mimetica, dove il poeta cede la parola ai personaggi; e una modalità mista, che le compone entrambe. Queste diverse forme del discorso potevano essere facilmente riconosciute come proprie dei tre generi letterari maggiori: la modalità mimetica poteva essere assegnata alla poesia drammatica (commedia e tragedia); quella mista all'*epos*, che incastona nella narrazione impersonale del poeta i discorsi diretti dei personaggi; mentre il poeta di ditirambi si esprimeva in forma diegetica.

Sulla base di questa collazione tra *Poetica* e *Repubblica*, che era ormai diventata un luogo comune nell'interpretazione di Aristotele (ROBORTELLO 1548, pp. 25-26; MAGGI 1550, pp. 65-66; VETTORI 1560, p. 26; CASTELVETRO 1978, vol. I, p. 65), Segni poteva portare a compimento il suo progetto di «aristotelizzazione» della lirica delineando un sistema «aristotelico» di generi poetici sulla base dei tre modi di enunciazione descritti da Platone (GARDINI 1995, p. 31):

[...] non sapremo miglior divisione proporre da seguitare che quella d'Aristotile e di Platone in quattro spezie: epopeia, tragedia, comedia e versi lirici [...]. Queste quattro spezie da due differenze hanno origine, perciò che il poeta che immita con l'orazione in due modi può usar l'orazione, o sempre parlando lui o sempre le persone introdotte da lui. Di questi due modi differenti si fa il terzo composto di loro: quando il poeta parla alcuna volta e poi un'altra volta nel medesimo poema [parlano] le persone introdotte da lui. Questo modo composto fa l'epopeia; le persone sempre parlanti la tragedia e la comedia; *il poeta sempre da sé la ode e' versi lirici* [...] (SEGNI 1972, pp. 94-95).

Lo avevano preceduto su questa strada, con diverse varianti e aggiustamenti, altri intellettuali e teorici della letteratura di area non fiorentina. La tripartizione epica, tragedia/commedia,

lirica, per esempio, si trovava già nell'*Arte poetica* di Antonio Minturno, stampata nel 1564, ma resa pubblica in forma manoscritta a partire dal 1557 (TALLINI 2018). Mentre nel '62 il veneziano Sebastiano Erizzo aveva tentato una definizione del genere lirico su base aristotelica (ERIZZO 1562; GARDINI 1995, p. 38). Ma quando assegna alla lirica un inedito primato sulla tragedia e perfino sull'*epos*, Segni si spinge su un terreno di oltranza sconosciuto ai suoi predecessori.

L'argomentazione è sviluppata nella terza lettura, dove si ritorna su quel genere di mimesi che consiste nel parlare in persona d'altri, una forma complessa che aggiunge imitazione a imitazione: l'imitazione favolosa, necessaria a ogni specie di poesia, alla contraffazione della voce e della persona del locutore, necessaria, nelle *Lezioni*, ai soli drammaturghi. Con questa seconda forma di mimesi, chiamata da Platone «imitazione massima» (SEGNI 1972, p. 47), il poeta non imita con strumenti esterni alla propria persona, ma fa di se stesso immagine del proprio esemplare. Così imita la scimmia, così gli ipocriti e i sofisti.

L'«imitazione massima» non solo è indecorosa, perché è quella della «bertuccia» e degli istrioni, ma ha anche inquietanti risvolti etici. Nasce da un difetto di identità che impedisce al poeta di essere «sempre simile a se medesimo», lo spinge ad ammirare l'individualità altrui e a impossessarsene, rinunciando a se stesso per trasformarsi in altro (SEGNI 1972, p. 46). Con un processo psicologico che ricorda il desiderio triangolare descritto da Girard (GIRARD 1981), l'imitazione che fa parlare il poeta in persona d'altri sfocia nell'alienazione, produce scritture che rappresentano in primo luogo la perdita di sé. E poiché nell'universo ci sono due specie, le cose e le loro immagini (SEGNI 1972, p. 57), chi imita facendo immagine di se stesso, non solo disperde la propria identità, ma ripudia il proprio statuto ontologico per acquistarne uno «semiotico»,

si fa, da ente autonomo, segno – e dunque «servo» – di altro ente.

Nella continuazione del ragionamento, il parametro che definisce la buona imitazione è l'*ut pictura poesis*, perché chi imita con strumenti diversi dalla propria persona, come fanno i pittori, preserva una e stabile la propria individualità e autonomia. L'imitazione diegetica non denuncia un vuoto di identità; al contrario, richiama la pienezza dell'essere di Dio, del quale riproduce l'arte. È priva di «difetto» e può essere priva di «biasimo», secondo la qualità delle cose rappresentate (malvagie o buone). Proprio per questa ragione, dice Segni, in *Repubblica* X il bando della poesia dalla città perfetta si applica solo alle modalità mimetica e mista di imitazione, colpisce la poesia drammatica e l'*epos*, ma non gli inni e le odi, equivalenti alla lirica moderna.

Diventa possibile così accordare alla lirica un primato etico sui due generi maggiori, che è sia antitradizionale sia paradossale. La lirica è genere «più grave» della tragedia (considerato da Aristotele il genere principale) e dell'epopea sia per i contenuti dell'imitazione, perché i poeti lirici selezionano più rigorosamente la realtà “poetabile” e perciò non imitano ogni cosa, ma solo ciò che è buono, sia per la forma dell'imitazione stessa. Da qui il paradosso: la lirica è tanto più prestigiosa come genere poetico quanto meno partecipa dell'essenza mimetica della poesia:

[...] ne le cose dette da noi insino a qui si può intendere, par a me, e da loro conchiudere non molta dignità veramente de la poesia, poiché *l'essenza sua è tale che quanto più ne partecipa et è poesia, tanto più perde di bontà e d'onore, e quanto più si discosta da lei e meno de la sua essenza ritiene, tanto più da' valentuomini è lodata e tenuta cara* (SEGNI 1972, pp. 52-53).

Il paradosso del primato della lirica declina, nella chiave etica della «bontà» e dell'«onore», un tema retrostante a tutta

la riflessione di Segni commentatore della *Poetica*: quello della natura umbratile della poesia. Non sempre, scrive, la poesia è lontana «nel terzo grado» dalla verità, come voleva Platone (*Rep.* X, 597e). Ci sono poeti capaci di rappresentare gli archetipi ideali per contemplazione diretta, senza passare per la mediazione delle cose. In questi casi l'arte non imita la natura sensibile, ma i procedimenti invisibili di una natura artefice, che plasma gli enti per riproduzione diretta delle Idee; è, in altre parole, un'arte che emula la natura, piuttosto che imitarla. Eppure, anche così, la poesia «sta sempre intorno all'ombra» e «ne le cose stesse come elle sono [...] non si truova già mai» (SEGNI 1972, pp. 41 e 98). E «chi cerca la scienza de le cose» dovrà voltare le spalle alla favola poetica e, «lasciate le similitudini e le ombre, andar a le cose e quelle in loro stesse vedere quali elle sono» (*ibidem*).

Benché le *Lezioni* si presentino come un commento neoplatonico alla *Poetica*, le affermazioni appena viste distinguono quella di Segni dalle teorie della letteratura cinquecentesche ispirate al neoplatonismo. Per Segni, il compito dell'imitazione poetica non è rivelare un sapere altrimenti inaccessibile. La poesia non è adatta al *docere*, scriverà più volte (SEGNI 1972, p. 42; CROCE 1945, pp. 108-17; GIOVANNINI 1945, p. 171), non potrebbe cioè trasmettere «scienza» a lettori inesperti o indocili (lettori bambini, che si avvicinano alla verità perché ingannati dall'involucro favoloso) né, al contrario, nascondere agli indegni per scoprirla a chi sa decifrare la superficie letterale delle favole. Le «orazioni false» della poesia sono auto-sufficienti rispetto a quelle vere della storia, della scienza e delle arti; con questi campi del sapere la poesia può non entrare in rapporto, senza perdere niente delle ragioni che la fondano come arte autonoma.

La rappresentazione più o meno accurata di ciò che costituisce l'oggetto proprio della scienza può entrare in gioco nella formulazione del giudizio di valore sui singoli testi, ma non è pertinente per la definizione dell'essenza del discorso poetico. È un tratto decisivo della sua dottrina, sul quale Segni vuole essere chiaro. Ci sono favole poetiche, dice, che imitano «con similitudine» al vero, altre che imitano tanto «dissimilmente» da rappresentare cose, azioni o personaggi in modo contrario alla natura degli oggetti rappresentati. Ma sia le une sia le altre sono poesia, perché permane in entrambe il principio imitativo che individua il discorso letterario. L'eventuale contenuto di verità della rappresentazione può aiutarci a distinguere la buona dalla cattiva poesia, ma non è rilevante nella definizione della poesia stessa (SEGNI 1972, pp. 31-33).

Un altro aspetto che allontana le *Lezioni* dalla tradizione neoplatonica della loro epoca è la nuova configurazione assegnata alla dottrina del *furor*. Per i neoplatonici del Cinquecento, il furore divino manifesta per bocca dei poeti verità nascoste all'indagine dell'intelletto. Nelle *Lezioni* invece, il *furor* non è funzionale a impadronirsi di contenuti sapienziali, ma a riprodurre il fondamento stesso della bellezza: l'invisibile «armonia divina», la simmetria e la proporzione del mondo visibile (TATARKIEVICZ 1997, p. 147). Citando Proclo, Segni spiega che l'ispirazione entusiastica invade il poeta «secondo la simetria, cioè proporzione et armonia» (SEGNI 1972, pp. 64 e 91); infatti, la forma in cui si esprime di preferenza non è la favola – vale a dire i contenuti dell'imitazione poetica –, che può essere buona o cattiva, in tutto falsa o in parte vera, ma il più distintivo dei suoi aspetti formali: il verso («La locuzione in prima è ne' poeti divina»: ivi, p. 65), che trova così la sua legittimazione teorica nell'imitazione dell'*armonia mundi*.

Abbozzata nella quarta lezione, la teoria del *furor* si precisa nella lettura successiva, una lezione importante, come vedremo, anche per altri aspetti. Prima di occuparsi del «fine de la

poesia preso da ciò che ella opera negli animi nostri» (ivi, p. 69), l'oratore richiama un tema già affrontato, forse anche per catturare da subito il suo uditorio con un *aide memoire*, dopo l'interruzione tra una lezione e l'altra. Il furore, comincia, è arte divina che nella composizione concorre insieme all'arte umana, della quale si serve come strumento:

Diremo che ne l'atto del poetare due agenti concorrono e due poeti, Dio e l'uomo, il furore e *la scienza de l'arte (ibidem)*.

Non mi pare convincente quindi l'ipotesi interpretativa che attribuisce a Segni un'idea di poesia come creazione soggettiva, nata dalla fantasia del poeta (CROCE 1945, p. 113; GIOVANNINI 1945, p. 171); le *Lezioni* insisteranno piuttosto sulla fantasia dei lettori, facendo di essa e dell'appetito sensitivo un piccolo pubblico interiore al quale la poesia si rivolge come al suo uditorio ideale. Ma lo dico di passaggio, per tornare rapidamente sulla nozione di furore poetico.

Il lavoro dell'intelletto, continua l'oratore, è necessario all'umana perfezione. Senza il suo aiuto l'uomo non potrebbe realizzare pienamente la propria natura; perciò, gli oggetti dell'intendere sono alla portata dell'inchiesta razionale e non devono essere rivelati da principi soprannaturali esterni alla mente. Il furore divino infatti ha oggetti diversi da quelli dell'intelletto, «spira in verso la parte inferior de l'uomo e *ne l'anima irrazionale*», che ne viene "alterata e travagliata" al fine di «quetarla e di alleggerirla da le sue maggiori gravezze» (SEGGNI 1972, p. 84).

La distinzione di campo tra prerogative dell'intelletto e prerogative dell'arte poetica è un filo rosso che attraversa tutte le *Lezioni*. Nella quinta questo tema è declinato alla luce dell'interazione tra il discorso poetico e i suoi lettori. In questa "teoria della ricezione" modellata come un commento alla dottrina aristotelica della catarsi, le definizioni provvisorie di

Segni si ricompongono finalmente in un quadro unitario, dove è chiaro ciò che nella sua dottrina occupa il primo piano e ciò che invece rifluisce sullo sfondo e che perciò può essere definito con un grado minore di dettaglio. Le letture precedenti hanno spiegato in modi vari e non sempre coerenti il rapporto cognitivo tra «cose» e «idoli». Cosa e come imita l'imitazione poetica? E in che modo sono “vere” quelle favole che imitano «con similitudine»? Di lettura in lettura il contenuto dell'imitazione ha oscillato tra universale aristotelico, idea platonica, verosimiglianza. Per contro, non è mai stato chiamato in causa il potere illusionistico della rappresentazione, la sua eventuale capacità di ingannare i sensi, un motivo tradizionalmente legato all'*ut pictura poesis* che, in questa quinta lezione, vedremo invece entrare in gioco.

Per illustrare gli effetti della poesia, Segni parte da un'inchiesta sulle facoltà dell'anima. Dal punto di vista cognitivo, tra senso e intelletto c'è un rapporto oppositivo: il senso si ferma alle ombre delle cose, ai loro «idoli», e ne subisce l'inganno; l'intelletto vuole il vero e appronta gli strumenti per cercarlo, rettificando l'inganno dei sensi (SEGNI 1972, p. 71). In quanto creatrice di immagini, l'imitazione poetica non è indirizzata all'intelletto, bensì ai sensi: ai due esterni della vista e dell'udito, a quello interno della fantasia (ivi, p. 73). Riconosciuti come falsi dalla ragione, gli idoli poetici sono giudicati veri dalla *vis phantastica*, la facoltà dell'anima che, nella psicologia aristotelica, ha il compito di ricevere le immagini. Questa, a sua volta, li trasmette per veri all'appetito sensitivo. Il potere illusionistico che le immagini esercitano sui sensi esterni e sulla fantasia è decisivo per l'efficacia del discorso poetico. Senza l'inganno dei sensi, l'appetito non potrebbe ricevere per vere le rappresentazioni mimetiche e non potrebbe reagire a esse come reagisce agli stimoli dell'esperienza: con «piacere e noia», «piangendo o rallegrandosi» (*ibidem*).

L'appetito sensitivo è il luogo dell'anima in cui la poesia opera di preferenza, una specie di lettore ideale interiorizzato, le cui reazioni sono conformi a quelle che la favola richiede. Del resto, come la poesia, anche l'appetito è per sua natura imitativo. A differenza dell'intelletto, che «ne la sua ragione si sta in se stesso, simile sempre a se medesimo, e non prende forma né qualità dagli accidenti esteriori», «l'appetito si trasforma tutto in loro e secondo l'accidente si muove, o buono o rio».

Se lieto è l'accidente egli di letizia trabocca et a parole e gesti procede conformi a quello. Se cosa cade avversa, che possa o dolore eccitar o ira, e questo e quella subito s'accende in lui, fatto simile l'appetito al caso di fuori. Adunque, l'appetito imita le fortune, a loro s'accomoda e più e meno si travaglia secondo il più o il meno di quelle, *et è insomma imitativo*, ma l'intelletto sta saldo ne la sua prudenza né le fortune lo stato suo gli tolgono e gli danno il loro, ma del proprio egli si gode [...] (SEGNI 1972, p. 74).

Mediante le passioni, dunque, l'appetito imita le «fortune» e i casi esterni; al contrario, l'intelletto accomoda a sé gli oggetti dell'intendere. Anche per questa ragione, la poesia non si rivolge all'intelletto, che in lei «non si appaga» né la «vedrà volentieri», ma all'appetito, dove «con festa e con plauso sarà ricevuta» (ivi, p. 76). Qui produce i suoi effetti, suscitando con le sue «orazioni false» emozioni analoghe a quelle che derivano dall'esperienza diretta della realtà esteriore.

Grazie all'inganno dei sensi, la rappresentazione poetica dell'esperienza agisce sull'appetito nel modo in cui agisce l'esperienza stessa. Il «fine» che le è proprio non consiste nel trasmettere informazioni accurate all'intelletto, ma nel fabbricare per l'appetito una realtà illusoria, con lo scopo di stimolare le passioni. In questa nuova luce, l'eventuale contenuto di verità delle favole poetiche è indifferente rispetto al loro fine. Quello che conta per Segni non è tanto il modo in cui la poesia rappresenta il mondo delle cose, quanto ciò che essa *fa* nel

suo pubblico; il lato semiotico della rappresentazione mimetica importa meno di quello pragmatico.

Per descrivere l'azione della poesia sull'appetito sensitivo, l'oratore torna alla *Poetica* e in particolare alla nozione di catarsi, perché, osserva, sebbene Aristotele la riferisca specialmente alla tragedia, essa può essere estesa a ogni genere di poesia. Come nei commenti di Robortello e di Maggi, le poche righe sulla purificazione degli affetti di *Poetica* 1449b25 («Est igitur tragoedia imitatio actionis studiosae et perfectae [...] per misericordiam et metum conficiens huicemodi perturbationum purgationem»: *Poetica* 1562, c. 206r, A1-9) sono spiegate con l'aiuto di un passo parallelo ricavato dall'ottavo libro della *Politica*, dove si parla del posto della musica nell'educazione dei giovani e dei suoi effetti psicologici sulle emozioni (ROBORTELLO 1548, p. 53; MAGGI 1550, p. 98). Il punto di partenza dell'argomentazione sono le ipotesi interpretative che Segni intende confutare. Non bisogna credere, con la maggioranza degli esegeti, che gli affetti da purificare siano gli stessi suscitati dalla favola poetica. Le tragedie, che ci riempiono di paura e di pietà, non moderano le passioni in generale, come voleva Vettori (VETTORI 1560, p. 56), e neppure rimuovono la paura e la pietà stesse (ROBORTELLO 1548, p. 53; CASTELVETRO 1978, vol. I, p. 161), ma estirpano le emozioni contrarie: il soverchio ardore, l'odio e l'ira (un'interpretazione in parte simile si legge in MAGGI 1550, pp. 97-98); l'epopea purga le stesse emozioni della tragedia, la commedia invece l'eccessivo dolore per gli eventi della vita (SEGNI 1972, p. 80).

Il piacere, che solitamente si attribuisce alla poesia come fine (ROBORTELLO 1548, p. 30; CASTELVETRO 1978, vol. I, p. 46), è un effetto correlato alla catarsi. È un concetto che Segni desume da *Politica* VIII, 1342a17 («[...] fierique in omnibus [affectibus] purificationem quandam et levationem cum voluptate»: *Politica* 1562, c. 307v, L10-12), seguendo ancora un suggerimento di Vincenzo Maggi (MAGGI 1550, pp. 98, 299).

Anche la metafora della poesia medicina che sarà utilizzata poco più avanti deriva dallo stesso paragrafo della *Politica*:

Non insegna adunque la poesia, né prende la ragione nostra ad informare et erudire, ma questo prestano le scienze. Ella informa l'appetito e di questo è maestra e *medicina* (SEGNI 1972, p. 84).

Da confrontarsi con *Politica* VIII, 1342a11:

Videmus autem et sacris melodiis ita affici, quando utuntur expiantibus animam carminibus, quasi medicina fretis, et purificatione (*Poetica* 1562, c. 307<sup>v</sup>, L1-5).

L'interpretazione della catarsi è il punto di maggiore contatto e nello stesso tempo di maggiore distanza rispetto ad Aristotele. Da un lato infatti, l'esegeta sceglie senza esitazioni la dottrina aristotelica opponendola a quella di Platone, mentre finora ha giudicato analoghe le prospettive teoriche dei due filosofi e ha commentato la *Poetica* in chiave platonizzante. Dall'altro, conferisce alla "purgazione" una centralità sconosciuta alla fonte – o almeno a quella versione parziale della *Poetica* che è arrivata fino a noi. Gli esiti di questa operazione lo portano lontanissimo dal dettato aristotelico.

Mentre Aristotele presenta l'esperienza estetica come "riconoscimento" (del rapporto tra il segno e la cosa, dell'abilità artistica del poeta: *Poetica* 1448b10) e la collega al desiderio naturale di sapere, per Segni il piacere della poesia è, per così dire, un piacere "etico": scaturisce dal potere illusionistico della rappresentazione, che simula l'esperienza e agisce sulle emozioni. Quella delle *Lezioni* è una poetica incentrata sulla ricezione, più che sui modi della rappresentazione (curiosamente, il passaggio da una "poetica della referenza" a una poetica della ricezione è centrale anche nel commento di Castelvetro, che Bartoli riteneva il principale bersaglio polemico di

Segni: WEINBERG 1961, p. 504). In pieno clima controriformistico, questa poesia che ha rinunciato al *docere* per il *movere* e che ci fa sperimentare *in vitro* «le fortune» e «le vite degli uomini» non trasmette sapere e neppure educa alla virtù, ma preserva l'ecologia della mente, regolandone artificialmente gli impulsi emotivi.

### Riferimenti bibliografici

BARTOLI 1997 = G. BARTOLI, *Lettere a Lorenzo Giacomini*, a cura di A. SIEKIERA, Firenze, presso l'Accademia della Crusca.

BIANCHI 2012 = L. BIANCHI, *Volgarizzare Aristotele: per chi?*, «Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie», LIX, pp. 480-95.

CASTELVETRO 1978 = L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di W. ROMANI, Bari, Laterza, 2 vol.

CHIODI 1973 = L. CHIODI (a cura di), *Le cinquecentine della Biblioteca civica «A. Mai» di Bergamo*, Tipografia vescovile Secomandi.

CROCE 1945 = B. CROCE, *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, vol. II, Bari, Laterza.

DELFIOL 1977 = R. DELFIOL, *I Marescotti, librai, stampatori ed editori a Firenze tra Cinque e Seicento*, «Studi secenteschi», XVIII, pp. 147-204.

ERIZZO 1562 = SEBASTIANO ERIZZO, *Esposizione nelle tre canzoni di Messer Francesco Petrarca*, in Venetia, appresso Andrea Arrivabene.

GARDINI 1995 = N. GARDINI, *Una definizione tardo-cinquecentesca di poesia lirica: le "Lezioni intorno alla poesia" di Agnolo Segni*, «Studi italiani», VII, pp. 29-45.

GIOVANNINI 1945 = G. GIOVANNINI, *Agnolo Segni and a Renaissance Definition of Poetry*, «Modern Language Quarterly», VI, pp. 167-73.

GIRARD 1981 = R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, Milano, Bompiani.

GUARDUCI 2001 = G. GUARDUCCI, *Annali dei Marescotti tipografi editori di Firenze (1563-1613)*, Firenze, Olschki.

LAPINI 1567 = *Letione di M. Frosino Lapini Academico fiorentino nella quale si ragiona in universale del fine della poesia sopra il Sonetto di M. Francesco Petrarca «Lasciato hai morte senza Sole il mondo»*, in Fiorenza, Appresso Valente Panizii.

CENSIMENTO  
POETICA ARISTOTELICA: EDIZIONI E COMMENTI DEL XVI SECOLO

MAGGI 1550 = VINCENTII MADI Brixiani et BARTHOLOMAEI LOMBARDI Veronensis *In Aristotelis librum De poetica communes explanationes*, Venetijs, in officina Erasmiana apud Vincentium Valgrisium.

*Poetica* 1562 = ARISTOTELIS *Poetica*, Petro Victorio interprete, in ARISTOTELIS *Opera cum Averrois commentariis*, vol. II, Venetijs, apud Iunctas, cc. 203v-17r (ristampa anastatica Frankfurt am Main, Minerva, 1962).

*Politica* 1562 = ARISTOTELIS STAGIRITAE *Politicorum libri*, Leonardo Aretino interprete, in ARISTOTELIS *Opera cum Averrois commentariis*, vol. III, Venetijs, apud Iunctas, cc. 226r-308r (ristampa anastatica Frankfurt am Main, Minerva, 1962).

RICCO - VILLARI 2016 = R. RICCO - S. VILLARI, *Francesco Robortello*, «*In librum Aristotelis De arte poetica explanationes*», «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», II, pp. 153-74.

RIGA 2018 = P. G. RIGA, *Segni, Agnolo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XCI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, pp. 754-56.

RILLI 1700 = J. RILLI, *Notizie letterarie ed istoriche intorno agli uomini illustri dell'Accademia fiorentina*, Firenze, Piero Matini Stampatore Arcivescovale.

ROBORTELLO 1548 = FRANCISCI ROBORTELLI Vtinensis *In librum Aristotelis De arte poetica explanationes*, Florentiae, in officina Laurentii Torrentini ducalis typographi.

SALVINI 1717 = S. SALVINI, *Fasti consolari dell'Accademia fiorentina*, Firenze, Giovanni Gaetano Tartini e Santi Franchi.

*Short title catalogue* 1986 = *Short title catalogue of books printed in other countries from 1465 to 1600 now in the British Library*, London, The British Library.

SEGNI 1972 = AGNOLO SEGNI, *Lezioni intorno alla poesia*, in WEINBERG 1972, vol. III, pp. 5-100.

SIEKIERA 1994 = A. SIEKIERA, *Una traduzione del 1573 della «Poetica» di Aristotele*, «Rinascimento», XXXIV, pp. 365-76.

TALLINI 2018 = G. TALLINI, *Sebastiani Minturno, Antonio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XCI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, pp. 704-07.

TATARKIEVICZ 1997 = W. TATARKIEVICZ, *Storia di sei Idee*, Palermo, Aesthetica.

TONELLI 1841 = T. TONELLI, *Lettera dedicatoria a Lord George Ashburnham*, in AGNOLO SEGNI, *Vita di Donato Acciajoli*, Firenze, Marchini, pp. 5-30.

VARCHI 1590 = *Lezioni di m. Benedetto Varchi accademico fiorentino, lette da lui pubblicamente nell'Accademia fiorentina*, in Firenze, per Filippo Giunti.

VEITTORI 1560 = PETRI VICTORII *Commentarii, in primum librum Aristotelis de arte poetarum*, Florentiae, in officina Iuntarum, Bernardi filiorum.

AGNOLO SEGNI, LEZIONI INTORNO ALLA POESIA

WEINBERG 1952 = B. WEINBERG, *Nuove attribuzioni di manoscritti di critica letteraria del Cinquecento*, «Rinascimento», III, pp. 245-59.

WEINBERG 1961 = B. WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press.

WEINBERG 1972 = *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. WEINBERG, vol. III, Bari, Laterza.

ZANIN 2012 = E. ZANIN, *Les commentaires modernes de la «Poétique» d'Aristote*, «Études littéraires», XLII, pp. 55-83.

ZANZANELLI - PRATISSOLI 1995 = E. ZANZANELLI - V. PRATISSOLI (a cura di), *Le cinquecentine della Biblioteca Panizzi*, Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi.

Maria Pia Ellero

\*\*\*

Immagine accanto al titolo: Aristotele, particolare della *Scuola di Atene* di Raffaello, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Stanza della Segnatura (da Wikipedia).

CENSIMENTO  
POETICA ARISTOTELICA: EDIZIONI E COMMENTI DEL XVI SECOLO

*Agnolo Segni, «Lezioni intorno alla poesia»*

Nel contesto del censimento delle edizioni e commenti cinquecenteschi della *Poetica* di Aristotele, si presenta la scheda relativa a Agnolo Segni, *Lezioni intorno alla poesia*.

*Agnolo Segni, «Lezioni intorno alla poesia»*

In the context of the census of sixteenth century Aristotele's *Poetica* editions and commentaries, we publish the record of Agnolo Segni's *Lezioni intorno alla poesia*.

Articolo presentato in gennaio 2023. Pubblicato *on line* a dicembre 2023  
© 2013 dall'Autore; licenziatario Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Messina, Italia.  
Questo è un articolo ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative Commons  
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0  
Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Anno IX, 2023  
DOI: 10.13129/2421-4191/ 2023.9.153-178.

RECENSIONE



*La novella italiana dal «Decameron» al Rinascimento*, a cura di ELISA CURTI e FLAVIA PALMA, «Schede Umanistiche», XXXVI, 1 (2022).

Il numero unico di «Schede Umanistiche» raccoglie gli atti del convegno *La novella italiana dal «Decameron» al Rinascimento. Forme e luoghi*, svoltosi all'Università

Ca' Foscari fra il 30 novembre e il 1° ottobre 2021, per le cure dell'organizzatrice Elisa Curti e di Flavia Palma.

Il volume risulta di notevole valore per lo studio della novellistica, in particolar modo in virtù dei diversi contributi che esplorano testi poco battuti, o addirittura inediti, dei secoli XV e XVI. Gli abstract bilingui e gli indici finali permettono di orientarsi agevolmente nell'ampia quantità di manoscritti e documenti figuranti in questa articolata raccolta di saggi, che arrivano a delineare, con attenzione alla tradizione testuale, un percorso coerente e minuzioso nella narrativa breve italiana della prima età moderna.

I due interventi iniziali si occupano dell'ineludibile modello boccacciano, punto di riferimento per ogni riflessione sulla novella. Nel contributo d'apertura, dotato di un ricco apparato iconografico, Marco Corsi traccia un utile quadro d'insieme sulla tradizione manoscritta del *Decameron*. Dopo alcune considerazioni di carattere generale sui manoscritti, dei quali viene sottolineato il numero relativamente limitato e l'alto indice di dispersione, l'autore si sofferma sul testimone decamero-

GIULIA DEPOLI, Recensione a *La novella italiana dal «Decameron» al Rinascimento*, a cura di Elisa Curti e Flavia Palma, «Schede Umanistiche», XXXVI, 1 (2022), «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», IX (2023), pp. 179-186.

niano di più recente ritrovamento, il ms. Castiglioni 12 della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano. Anche nel panorama dei copisti si segnalano tre nuovi nomi portati alla luce dagli ultimi studi: Paolo di Duccio Tosi, Giovanni di ser Piero Compiobbesi e ser Giovanni di ser Lorenzo Bandini. Per una migliore comprensione della fisionomia di questo *corpus* manoscritto, di grande interesse risulta la proposta di affiancare alla categoria di “libro-zibaldone” di Petrucci anche la tipologia del libro mercantesco. Corsi argomenta con efficacia l'utilità di analizzare minutamente le caratteristiche grafiche dei codici anche ai fini della ricostruzione del testo boccacciano.

Di seguito, a partire da due casi di studio, Maria Pia Ellero delinea una poco indagata tendenza protoumanistica di Boccaccio, ossia la rilettura creativa dei classici secondo modalità inedite rispetto alla precedente ricezione medievale. Il saggio prende le mosse dall'autorappresentazione dell'autore attraverso Ovidio nei paratesti del *Decameron*. Aggiungendo tessere intertestuali nuove rispetto agli studi precedenti, Ellero rileva importanti novità nel trattamento boccacciano del poeta latino: l'inusuale immedesimazione dell'autore nell'Ovidio erotico dei *Remedia amoris*, la sua interpretazione giocata sull'aristotelica polarità eccesso/misura, la riconfigurazione in funzione metaletteraria del rapporto con il modello. Nel secondo caso in esame, l'*auctor* in questione è l'Aristotele morale, che Boccaccio lesse fin dalla giovinezza a Napoli. La studiosa dimostra con convincenti raffronti testuali che la nozione di “industria” sviluppata nella terza giornata del *Decameron* deriva dalla δεινότης aristotelica filtrata attraverso il commento di Tommaso d'Aquino, testimoniando un'originale lettura dell'*Ethica*, in cui era assente qualsiasi relazione con la fortuna. Opporsi alla sorte con una facoltà cognitiva moralmente neutra, avulsa dalla virtù, rappresenta nel pensiero di Boccaccio un importante

sviluppo in direzione non più medievale ma già pienamente umanistica.

Con l'intervento di Monica Marchi il volume apre quindi la riflessione sul ricco e poliedrico panorama della novellistica rinascimentale, seguendo un percorso suddiviso per zone geografiche. L'attenzione si sposta su Siena, vivo centro letterario e politico del XV secolo. Marchi analizza questo binomio attraverso un itinerario nella produzione di Bernardo Illicino, che si muove nel frastagliato territorio italiano nella sua doppia veste di professore letterato e diplomatico. Emerge con chiarezza la peculiare linea di propaganda senese condotta dall'autore attraverso l'encomio di alcune illustri fanciulle della città, prima fra tutte madonna Onorata Orsini. Protagonista di ricorrenti inserti micronarrativi che vanno dal commento ai *Trionfi* alla cornice della *Novella di Angelica Montanini*, nonché soggetto di una vera e propria *Vita di Madonna Onorata* risalente al biennio 1469-70, questa straordinaria figura di donna viene idealizzata come inarrivabile esempio di virtù, a dimostrazione del valore delle famiglie della città. Le cittadine modello celebrate da Illicino in testi che hanno come destinatari potenze estere divengono così il mezzo di una strategia retorica tesa ad esaltare l'eccellenza morale di Siena e a promuovere la città come alleato ideale.

Il contributo di Sandra Carapezza ci porta invece nell'ambito delle corti padane, con un'approfondita lettura della *Ducale* attribuita ad Antonio Cornazano. Contenuta nella versione volgare del *De proverbiorum origine*, di cui viene ricostruita la fisionomia e la circolazione a stampa tutta cinquecentesca, la novella è caratterizzata da una precisa ambientazione storica: la Milano di Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti, nel periodo del conflitto angioino-aragonese. Carapezza ripercorre con precisione gli snodi della vicenda narrata, tutta giocata sui più tradizionali *topoi* della beffa tra moglie gelosa e marito adultero. Il privato del duca però è proiettato

fin dal principio in una dimensione pubblica: ogni giarda della moglie, come giustamente mette in rilievo la studiosa, avviene in un contesto cortigiano fra scambi diplomatici e feste di palazzo, facendosi spettacolo per tutto l'*entourage* sforzesco e gli ambasciatori degli Aragonesi. Di grande interesse l'analisi di alcune spie testuali che mettono potenzialmente in discussione la paternità di Cornazano della novella.

Susanna Villari concentra la sua attenzione sulla complessa e calibrata articolazione della cornice degli *Ecatommiti* di Giraldo, nella convinzione che l'opera sia adeguatamente comprensibile solo con la piena valorizzazione del racconto intradiegetico e delle sue diverse finalità. Villari ne individua il tratto caratterizzante nella commistione della sfera deduttiva e quella induttiva: da un lato la discussione trattatistica e dottrina (che trova il suo culmine nella sezione dei *Dialoghi della vita civile* fra la quinta e la sesta deca novellistiche), dall'altro la multiforme casistica delle novelle e la funzione esemplaristica dell'esperienza di vita concreta. Nel percorso che prende avvio dal Sacco di Roma e giunge a destinazione nel porto di Marsiglia, si dibattono posizioni anche in parziale dissonanza, ma è sempre garantita la ricomposizione nell'armonia finale soprattutto grazie al personaggio-narratore dell'anziano Fabio.

Alessandro Polcri propone come oggetto del suo studio un testo di grande interesse: l'ancora inedita novella di *Anzolo e Valeria*, conservata da un solo testimone, il ms. Marston 412 della Beinecke Library di Yale, datato 1507. Lo studioso si sofferma sulla peculiare fisionomia di questo manoscritto, che configura una raccolta di testi particolarmente organica e programmatica: l'anonimo compilatore, conoscitore della narrativa di stampo elegiaco di area settentrionale, ha riunito probabilmente per un dono di nozze la novella adespota in questione, tre novelle della raccolta tardoquattrocentesca di area veneta, nota con il titolo *Refugio de' miseri*, e la *Iusta Victoria* di Feliciano, in un disegno che esalta la prudenza in amore

contro gli eccessi delle passioni smisurate e illecite. Polcri analizza la storia dei due amanti anche in relazione all'epistola proemiale, traendo conclusioni persuasive sui protagonisti, in particolar modo su Valeria, innamorata "atipica" nel panorama novellistico.

Il contributo di Flavia Palma si concentra sulla novella di Giulietta e Romeo di Da Porto, identificandone due traiettorie di sviluppo ben distinte: da un lato quella inaugurata da Bandello, che porterà la storia sulle scene del teatro elisabetiano; dall'altro una vera e propria linea veneta, costituita dalle riscritture di Gherardo Boldieri e Luigi Groto e influenzata dall'ideale "capostipite" del *Refugio de' miseri*. Palma individua con precisione i tratti narrativi salienti di quest'ultimo nucleo di testi, più strettamente legato all'opera di Da Porto: l'insistito clima di reticenza, silenzio e occultamento indissolubilmente legato alla finzione, l'attenzione dedicata al personaggio della madre della protagonista, «tenera» e «misera», la statura morale di Giulietta anche nella morte intenzionalmente autoinflitta e le modalità del trapasso. A ciò si aggiunge l'empatia della voce narrante nei confronti delle vicende degli infelici amanti, che in sinergia con gli altri elementi va a formare un saldo quadro di corrispondenze distintive di questa produzione veneta.

Elisa Curti offre un profilo critico accurato del Brevio novellista, contestualizzandolo all'interno del panorama della fortuna decameroniana della prima metà del Cinquecento. Il suo contributo mette anzitutto in luce il *background* dell'autore: spiccano fra le sue frequentazioni quelle con Bembo e con Trissino, che contribuiscono significativamente al suo aggiornamento sulle questioni letterarie e linguistiche più "calde" del suo tempo; i postillati della sua biblioteca, inoltre, testimoniano una lettura attenta e una conoscenza profonda non solo del canonico Petrarca, ma anche di Dante e Boccaccio. A questo raffinato bagaglio culturale corrisponde un'*imitatio* del

*Decameron* tutt'altro che banale: l'attenzione della studiosa si concentra sulla prima raccolta dell'autore, costituita da sei novelle accomunate dalla tematica amorosa svolta su classici motivi boccacciani, ma caratterizzata da un marcato gusto per l'osceno e l'ambientazione urbana locale, in particolare in una vivamente tratteggiata Venezia cinquecentesca.

Su una prospettiva diversa si muove il contributo di Alessio Cotugno, che ripercorre le riflessioni del padovano Speroni riguardo ai limiti della proposta del *Decameron* come modello di prosa volgare. Lo studioso si trova ad affrontare lo spinoso problema di ricavare il punto di vista di Speroni dalle battute dei personaggi dei suoi dialoghi e, di concerto, dallo Speroni-personaggio dei *Ragionamenti sulla lingua toscana* di Tomitano. Materiali da maneggiare con cautela, di cui Cotugno offre una ravvicinata e sensibile lettura critica, riuscendo a ricostruire l'arco del pensiero speroniano nei suoi più importanti nuclei di riflessione circa la lingua di Boccaccio. Giustamente lo studioso rileva che l'aspetto linguistico è relativamente marginale per Speroni: l'imitazione del *Decameron* caldeggiata da Bembo avrebbe determinato un orizzonte troppo angusto, quasi esclusivamente erotico, per una prosa volgare che doveva confrontarsi ormai con l'avanzamento delle discipline filosofiche e scientifiche.

Il *focus* si sposta infine sul Meridione a partire dall'intervento di Ilaria Tufano, dedicato al trattamento dato da Masuccio Salernitano alla polemica antifratesca, accesa in particolar modo contro i movimenti dell'Osservanza domenicana e, soprattutto, francescana. Il bersaglio privilegiato è quello dell'ordine dei Minori dell'Osservanza, di cui viene ricostruita l'incisiva presenza nel Regno di Napoli. La studiosa si concentra sulla posizione ambigua dei regnanti Aragonesi nei confronti del movimento, tracciando un contesto storico fondamentale per poter comprendere l'atteggiamento di Masuccio. Tufano analizza le novelle e i paratesti in cui meglio emerge la posizione

dell'autore, ove possibile confrontando i testi a stampa con le redazioni precedenti conservate: ne risulta un quadro dinamico e in evoluzione, lucidamente discusso e argomentato, tra accanimento contro personaggi storici del calibro di San Bernardino e progressiva censura e reticenza.

Sempre nell'area napoletana, ci si spinge fino al XVII secolo con il saggio di Giancarlo Alfano sul *Cunto de li cunti* di Giambattista Basile. In un momento in cui alla *varietas* delle novelle si era opposta la *copia* di intrecci sempre uguali, in raccolte sempre meno articolate, Basile è invece in grado di costruire una struttura architettonica coerente, che fa perno sulla "situazione di racconto", cioè il preciso contesto in cui si finge che avvenga la narrazione. Alfano discute le differenze che separano la struttura del *Cunto* da quella del *Decameron*, valorizzando comunque l'omogeneità formale tra cornice e racconti (realistica in un caso, fiabesca nell'altro) che le accomuna. Vengono poi analizzate le scelte stilistiche, che comportano una valorizzazione di effetti di *performance* orale e ascolto della narrazione. Nonostante la potenziale carica dissipativa della, benché simulata, oralità, nel caso di Basile questi espedienti sono riconosciuti come garanzia della formalizzazione artistica d'autore, che salda l'opera in un coeso progetto artistico.

Infine, focalizzandosi sul mondo di valori in crisi nella novella dopo Boccaccio, Elisabetta Menetti propone in chiusura un taglio eminentemente tematico: l'analisi dei motivi della malinconia e della cortesia nella novella del Cinquecento. In questo secolo emerge un nuovo trattamento della materia amorosa e delle emozioni manifestate *in primis* dai personaggi femminili: si presentano casi di trame sempre più a tinte fosche, con una forte spinta sull'elemento tragico e macabro, in cui l'azione umana sembra soccombere ai colpi dell'irrazionale forza della sorte, complice anche il travagliato contesto storico e culturale. Vengono prediletti i personaggi estremi, dominati da passioni distruttive e autodistruttive (odio, vendetta,

#### RECENSIONI

amore disperato), di cui la malinconia risulta essere una delle emozioni più emblematiche, espresse non solo dalla novellistica, ma anche dalla trattatistica del tempo.

Complessivamente il volume restituisce appieno la poliedrica varietà e flessibilità che, come giustamente riconosce Palma nelle sue *Conclusioni*, è «una delle cifre distintive della novella del Rinascimento» (p. 251). I contributi qui raccolti aprono scorci inediti su questo multiforme genere letterario, offrendo nuove linee e spunti promettenti per il futuro sviluppo degli studi critici.

Giulia Depoli

Recensione presentata a gennaio 2023. Pubblicata *on line* a dicembre 2023  
© 2023 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 IX, 2023  
DOI: 10.13129/ 2421-4191 / 2023.9.179-186

## RECENSIONE



CORRADO CONFALONIERI, *“Queste spaziose loggie”*. *Architettura e poetica nella tragedia italiana del Cinquecento*, Napoli, Loffredo editore, 2022, 255 pp.

Sulle modalità di lettura della *Poetica* di Aristotele da parte degli eruditi del Cinquecento si è concentrata in anni recenti l'attenzione di diversi studiosi, e condivisa è ormai la consapevolezza che spesso il testo greco servì da strumento

per legittimare posizioni e norme estranee al dettato del filosofo antico.

È questo l'assunto da cui prende le mosse lo studio di Confalonieri, il quale, tuttavia, aggiunge un ulteriore tassello, poiché intende documentare come nell'articolazione della teoria e soprattutto della prassi teatrale il ruolo acquisito dalla dimensione spazio-temporale rispetto all'unità d'azione costituisca la spia di una nuova prospettiva, capace di instaurare un rapporto, fino ad allora inedito, tra il testo teatrale e la sua messinscena.

La monografia (cui avrebbe giovato un Indice dei nomi in calce, tuttavia non previsto dalla collana che la ha accolta) è articolata in due sezioni complementari, di cui la prima (cap. I-III) analizza i dinamici nessi tra teoria letteraria e discipline

che, in relazione al teatro, appaiono complementari (architettura e pittura scenografica *in primis*), documentando il progressivo rovesciamento del rapporto tra messinscena e azione; la seconda (cap. IV-VIII) invece affronta (o riaffronta: i capitoli dedicati all'*Orazia* di Aretino e all'*Adriana* di Luigi Groto erano già stati pubblicati in riviste) casi specifici di testi tragici cinquecenteschi, proprio in funzione dell'accertamento di nessi (o deviazioni) rispetto alle nuove linee teoriche. Il *focus* della ricerca, ad ogni modo, resta la ricostruzione dell'ambiente culturale in cui hanno preso corpo determinate teorie interpretative, al di là dell'individuazione della peculiare prospettiva dei singoli autori cinquecenteschi.

È in particolare sulle modalità di ricezione degli *auctores* che ci si interroga, sottolineando da subito il processo osmotico cui furono soggetti i testi utili alla costruzione di nuove prospettive: Aristotele, Cicerone, Orazio, Ovidio da una parte, il *De architectura* di Vitruvio dall'altra, ai fini di una teoria al contempo della letteratura e dell'architettura, furono letti, infatti, in maniera complementare e compensatoria. A partire dalla metafora del corpo umano, nella quale confluiscono architettura, poetica e retorica, Confalonieri mira dunque a scrutare il Rinascimento in una prospettiva interdisciplinare, foriera di novità soprattutto in relazione al concetto di unità, su cui convergono gli sforzi messi in campo nei diversi ambiti da parte di intellettuali che condividevano ambienti e relazioni.

Intorno alla data dell'*editio princeps* del *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti (Firenze 1485) e del *De architectura* di Vitruvio (Roma 1486), ma pure di importanti rappresentazioni teatrali plautine, ruota un crescente interesse nei confronti della materia teatrale; a cavallo tra Quattro e Cinquecento, infatti, all'analisi di carattere testuale e filologico di siffatti testi si sostituisce progressivamente un'indagine progettuale, che faccia fronte alle rinnovate esigenze legate alla messa in scena di sempre più numerosi spettacoli teatrali presso le corti. È

questo il momento – secondo l'autore – in cui si può tentare la ricostruzione di una «archeologia dell'unità» (p. 21): si assiste cioè a un dibattito su tale tema che abbraccia diverse discipline (architettura, urbanistica, pittura scenografica) e finisce con il convergere, in ambito poetico, sulla regola pseudo-aristotelica dell'unità di luogo, oggetto di una riflessione a più voci.

È la figura del corpo umano il modello teorico su cui ci si confronta nel corso del Cinquecento, una metafora organica che consente di correlare settori e oggetti diversi, secondo parametri di armonia cui risponde, nella lettura che ne fa Leonardo, proprio l'uomo vitruviano. Se il corpo diventa modello di unità per ogni testo, è pur vero che, secondo l'Aristotele della *Poetica*, solo la concatenazione di elementi eterogenei può garantire l'unità, comunque soggetta ad alterazione, qualora l'assetto di un elemento dell'intero subisca variazioni. È proprio a questo criterio che si ispira Torquato Tasso quando nei *Discorsi dell'arte poetica* e, ancor meglio, nei successivi *Discorsi del poema eroico* sottolinea, per salvaguardare la compresenza di unità e varietà, «il principio dell'interdipendenza delle parti per la tenuta dell'insieme» (p. 69); ma a convergere su di esso – afferma Tasso – non è solo il concetto aristotelico, bensì pure una linea neoplatonica esemplificata dai testi di Plotino (sottoposti a lettura critica da parte dell'umanista, come attestano le postille autografe alle *Enneadi*), che investiva anche la musica, secondo il modello pitagorico della «concordia discors», e, non ultima, l'architettura (esplicitata dall'uso nei *Discorsi dell'arte poetica* del verbo “ruinare”, cui un poema è soggetto, qualora perda l'armonia tra le parti). Rispetto alla nota pagina dei *Discorsi intorno al comporre de i romanzi* di Giraldo Cinthio, nella quale la metafora del corpo si sviluppa con il richiamo all'ossatura di un testo su cui agiranno i «riempimenti posti a luoghi convenevoli e necessari» (p. 77), in Tasso il rapporto tra struttura e bellezza del componimento è cogente: *firmitas* e *venustas* sono infatti strettamente connesse. Era del resto quel

che insegnava Vitruvio il quale, eleggendo il corpo umano come modello, attraverso il ricorso al piede come unità di misura per stabilire l'altezza della colonna dorica, riconosceva proprio a queste due componenti il buon risultato architettonico, rispettivamente sotto il profilo statico ed estetico.

Per dimostrare la superiorità della *Liberata* sull'*Orlando Furioso* Camillo Pellegrino nel *Carrafa* ripropone il nesso tra edificio e opera letteraria, ma al contempo supera il già assodato principio di interdipendenza, individuando il pericolo insito nella *venustas*, non necessariamente specchio di una costruzione composta e regolata. Chi ben intende l'opera di Tasso è capace, infatti, di superare l'apparenza "visiva" (da cui scaturisce il diletto per il poema di Ariosto), addentrandosi nell'analisi delle regole che sottendono la struttura compositiva: la similitudine tra edificio ed opera letteraria assume così un significato nuovo, poiché supera lo schema preesistente e instaura non «più soltanto l'apprezzamento per la *venustas* come risultato compiuto, ma la comprensione [...] del principio compositivo di cui l'armonia è l'effetto visibile» (p. 87).

L'analogia tra corpo ed edificio investe un'ulteriore "serie", che come terzo elemento sostituisce al testo (corpo, edificio, testo) la città (dunque: corpo, edificio, città). Il nesso vitruviano tra corpo ed edificio, infatti, attraverso quel processo che Confalonieri chiama di "rimotivazione" (p. 88), autorizza l'applicazione della medesima analogia organicista a un insieme più grande, la città appunto. Gli esiti di tale concezione sull'organizzazione dello spazio teatrale sono evidenti: al ruolo che nel contesto urbano rivestono la piazza e il "palazzo reale", corrisponde la centralità conferita ad essi nella scena delle tragedie, su cui gli architetti del tempo, Pellegrino Prisciani, Sebastiano Serlio, Angelo Ingegneri, concordano tutti.

E tuttavia sulla scarsa frequenza della messinscena della tragedia nel '500 giocano fattori stringenti: da una parte gli oneri economici annessi alla rappresentazione di fatti e per-

sonaggi regali o l'assenza di un testo qualitativamente superiore agli altri in grado di catalizzare interessi, dall'altra la posizione sussidiaria attribuita nella *Poetica* alla rappresentazione di una tragedia (l'ultima delle sei parti costitutive del genere). Su questo aspetto Trissino e Giraldi, teoricamente vincolati all'*auctoritas* aristotelica, hanno ad esempio reazioni divergenti. Se quest'ultimo si attribuisce il merito della riabilitazione della messinscena con l'*Orbecche*, in Trissino c'è un progressivo slittamento dall'attestazione dell'importanza della rappresentazione (enunciata nel nome di Aristotele) al disconoscimento della stessa, sempre nel nome di una corretta adesione alle norme della *Poetica*.

Malgrado il generale ossequio, almeno teorico, verso la speculazione aristotelica, il piacere della rappresentazione nel corso del '500 acquista ad ogni modo sempre più spazio, come documentano le cronache del tempo, non di rado minuziose nel resoconto relativo all'apparato scenografico. In particolare certe descrizioni di Castiglione e Vasari consentono di far chiarezza su come gli stessi autori (di commedie in particolar modo) giocassero sugli effetti di illusione prodotti dall'uso della tecnica della prospettiva applicata alla rappresentazione di una città (reale o ideale).

Nell'affrontare il problema del rapporto tra rappresentazione scenica e teoria poetica, Confalonieri si sofferma sul nesso tra condizioni materiali della scena e ricezione della *Poetica*, di cui sottolinea l'immediata complementarità. Il carattere secondario che Aristotele attribuisce alla messinscena, infatti, non impedisce a chi nel Cinquecento affronta la teorizzazione dei generi performativi di rivalutarla, sempre nel nome di Aristotele: è un gioco "obbligato", cui si assiste anche in relazione ad altri aspetti affrontati nel trattato greco, di volta in volta interrogato in base alle esigenze normative da consacrare. Se Giraldi legittima nel nome di Aristotele la centralità della rappresentazione, e lo fa guidato da una concezione pedagogica

del teatro, Speroni invece la svaluta, sempre attraverso l'*auctoritas* di Aristotele, così da riconoscere all'epica una valenza superiore alla tragedia (ma in ciò discostandosi dalla gerarchia dei generi che emerge dalla *Poetica* stessa). Proprio nel contrasto tra Giraldi e Speroni Confalonieri coglie un diverso modo di intendere «la gerarchia tra la ragione e i sensi» (p. 119): se per il primo l'effetto provocato dalla rappresentazione di una tragedia sul pubblico assume un ruolo determinante, Speroni invece punta esclusivamente sulla presenza di una tangibile coerenza testuale.

Nella medesima direzione viene posta la questione della verisimiglianza, anch'essa suscettibile di interpretazioni diverse rispetto al canone aristotelico, secondo cui è verisimile l'azione i cui avvenimenti risultano connessi. Per Giraldi, che ancora una volta prende le mosse da Aristotele per allontanarsene, la tenuta della verisimiglianza si sperimenta attraverso la rappresentazione: il testo a suo parere è da concepire anche in funzione del luogo deputato alla messinscena. Ma un passo ulteriore compie Angelo Ingegneri, per il quale proprio la scena deve fare da guida al momento della composizione del testo: «il luogo materiale della rappresentazione [...] determina il luogo ideale, e quindi l'azione» (p. 123). Più assertivo nel dichiarare la propria autonomia rispetto ad Aristotele è senz'altro Castelvetro, per il quale la messinscena ha un significato imprescindibile per la riuscita di un testo tragico: garanzia di una buona rappresentazione è, a suo dire, la forza del legame tra i sensi e l'immaginazione del pubblico, che viene confortato dall'illusione di trovarsi davvero nel luogo in cui l'azione si svolge.

Tra le tragedie cinquecentesche – che nella prassi teatrale sembrano prestarsi alla verifica delle teorie di cui Castelvetro è solo l'ultimo artefice – Confalonieri, nella seconda parte del volume, ne analizza due identiche per titolo e intreccio: si tratta della *Sofonisba* di Galeotto del Carretto e di Gian Gior-

gio Trissino, la prima erede della formula del teatro sacro popolare, la seconda già pienamente inserita nella tradizione aristotelica. Che la tragedia di Galeotto fosse destinata alla lettura emerge dalla dedica a Isabella d'Este e da svariati elementi interni alla fabula, poco compatibili con una messinscena. E tuttavia la constatazione dell'inosservanza delle regole aristoteliche da parte dell'autore non può tradursi in una scelta di originalità, dal momento che la composizione del testo è precedente alla canonizzazione di siffatte norme. Se nella tragedia di Galeotto la dimensione è del tutto umana e non c'è spazio per una potenza superiore che determini gli eventi, la struttura della fabula trissiniana, al contrario, ridimensiona il ruolo dell'autorità dell'uomo, che appare incapace di controllare il corso della storia. Quale fosse l'idea di spazio e luogo dell'umanista vicentino in relazione alla rappresentazione della sua *Sofonisba* emerge dalla presenza di didascalie implicite di uso classico: i due poli della scena (la porta di Cirta da una parte, il palazzo reale dall'altro) determinano anche la linea dello svolgimento dell'azione, sulla quale incidono. Si assiste alla «demistificazione della “fallace speranza” dei mortali» (p. 159), che, nella sua valenza politica, accomuna a Trissino il Machiavelli dei *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, e impone anche all'autorità dei limiti di intervento sulla storia: proprio la dimensione spaziale e temporale esercita un ruolo su tali limiti.

Viene poi presa in analisi l'*Orazia*, unica tragedia – in una carriera tutta comica – di Aretino. Alle spalle sta, come nel caso della *Sofonisba*, un episodio della storia di Roma nella narrazione liviana e si articola come risposta letteraria a una serie di spinosi eventi storici, politici e cortigiani; ne sono prova già la data in cui viene scritta e pubblicata, il 1546, e la dedica ai Farnese, prima Pier Luigi, poi il padre di lui, Paolo III. E tuttavia, sottolinea Confalonieri, cercare una rigorosa corrispondenza tra storia e letteratura a livello dell'azione sarebbe un

errore. Fin dal *Prologo*, in cui viene descritto lo splendore della città di Roma, Aretino intende celebrarne l'artefice, Paolo III, che dopo il sacco del 1527 l'ha restituita a nuova bellezza: la struttura fisica della scena è dunque strumentale e risponde a precisi intenti. Già anni prima, nella commedia *Talanta*, del resto, faceva da sfondo una scenografia della città di Roma, ricostruibile attraverso la descrizione fatta da Vasari, che attesta il passaggio dalla consueta scenografia simbolica, caratterizzata da un insieme di monumenti riconoscibili, a un'ambientazione realistica e curata nei particolari. Se ne coglie l'eco pure nella costruzione dell'*Orazia*, che ben si presta «a uno studio delle funzioni dello spazio drammatico e delle dinamiche spaziali» (p. 171).

A proposito della verisimiglianza Confalonieri si concentra sullo scarto presente tra luogo della finzione (cioè luogo in cui si svolge la fabula proposta agli spettatori) e luogo reale e sottolinea come in più casi venga messo in atto dagli scrittori un espediente atto a indurre il pubblico a lasciarsi trasportare dall'illusione di trovarsi sul luogo degli avvenimenti del testo messo in scena. Opera in questa direzione Giraldi soprattutto attraverso i *Prologhi* e, pur in modo meno enfatico, Ludovico Dolce nella *Giocasta*. In tale contesto Confalonieri individua nell'*Adriana* di Luigi Groto un'eccezione, poiché la città di Adria è al contempo il luogo della messinscena e dell'ambientazione della tragedia, salvo il cambiamento delle coordinate cronologiche (i fatti si svolgono «in Adria, la antica», come recita la didascalia in calce all'elenco dei personaggi) (p. 187). Viene sottolineata, peraltro, la scelta originale dell'umanista, che (in una sorta di «*fabula aetiologica* ribaltata», p. 187) unisce alla storia dell'amore infelice dei protagonisti, Adriana e Latino, quella della distruzione della città a causa del Po. La tragedia si svolge verisimilmente tutta tra palazzo reale, tempio e sepolcro, rappresentati in scena, con l'eccezione del secondo atto, ambientato nel giardino segreto in cui avvengo-

no gli incontri dei due amanti: l'unità di luogo, in questo caso, non solo rivela una sua autonomia rispetto a quella d'azione, ma addirittura ne presiede e condiziona lo sviluppo.

Ulteriore esempio di tragedia in cui l'aspetto della rappresentazione acquista un valore significativo è il *Torrismondo* di Torquato Tasso, composto negli anni trascorsi a Sant'Anna. Attraverso la ricostruzione di una serie di rapporti, non solo epistolari, che di certo mitigarono l'isolamento del poeta in quegli anni di ricovero, Confalonieri sottolinea come la stesura della tragedia, abbozzata tra 1579 e 1581, subisca un'accelerazione nel 1585, in concomitanza, cioè, dei preparativi per l'inaugurazione del teatro Olimpico di Vicenza, in funzione della quale ci si apprestava a selezionare un testo da mettere in scena per l'occasione. Un ruolo in tale processo compositivo poterono ricoprire diversi personaggi, tra cui Vincenzo Gonzaga, a comprova di un possibile legame tra le ultime fasi compositive della tragedia e i fermenti del nuovo teatro Olimpico, dove comunque, nel 1618, sarebbe stato allestito proprio il *Torrismondo*. Anche in relazione alla tragedia tassiana si documenta la dimensione della rappresentazione e l'articolazione dello spazio scenico, pure in considerazione del fatto che la tragedia non viene citata nel trattato *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* di Angelo Ingegneri, con il quale Tasso aveva pur consuetudine di rapporti e che ne ammirava l'*Aminta*. Oggetto di diversi studi, la teatralità del *Torrismondo* va ricostruita attraverso indicazioni tratte dai dialoghi, essendo assai scarsa la presenza di indicazioni specifiche. Al di là delle riserve espresse sulla possibilità di individuare nell'opera una netta bipartizione degli spazi (esterno e pubblico, di appannaggio maschile; interno e privato, riservato all'intimità femminile), Confalonieri osserva come Tasso, nel passaggio dalla prima alla seconda versione della tragedia, dedichi una maggiore cura della dimensione spaziale, capace di interagire, influenzandola, sull'azione.

La monografia di Confalonieri, fortemente innovativa soprattutto per l'analisi condotta sul doppio versante della teoria letteraria e della filosofia, si conclude con un invito alla riflessione sulla *vexata quaestio* del rapporto tra filosofia del tragico e poetica della tragedia: prendendo le mosse dalle parole di Peter Szondi in merito a una presunta frattura tra la poetica di matrice aristotelica e la filosofia del tragico inaugurata da Schelling (p. 247), l'autore propone la visione di una possibile continuità tra le due prospettive, attribuendo alla poetica e alla prassi performativa del Cinquecento un ruolo – inconsapevole e a lungo misconosciuto – nell'ambito della storia della filosofia del tragico, proprio attraverso la codificazione dell'unità di azione, tempo e luogo. Pioniere della filosofia del tragico, Schelling tra i generi letterari analizza la tragedia, appunto, in base alle sue caratteristiche esterne ed interne (forma e contenuto). Se a quest'ultimo aspetto riconduce la presenza di un conflitto tra libertà soggettiva e necessità, alla forma esterna del genere collega invece il tema delle unità, individuando nell'unità di tempo la regola su cui Aristotele avrebbe normato le altre due; oggi appare chiaro, di contro, come tale teoria, lungi dall'illustrare il pensiero aristotelico, sia piuttosto l'esito dei meccanismi interpretativi cui la ricezione della *Poetica* fu soggetta, già a partire dal Cinquecento.

Si potrebbe aggiungere, a conferma della tesi di uno sviluppo e di una continuità del dibattito, che non a caso i monumentali commenti che inaugurano l'esegesi cinquecentesca della *Poetica* (a partire da Robortello e Maggi-Lombardi) sono puntellati di frequenti riferimenti filosofici: la decodifica dei luoghi del trattato passa, infatti, attraverso l'interpretazione di sezioni dell'*Etica* aristotelica o di altre opere filosofiche dell'antichità, tra cui quelle platoniche. Temi etico-filosofici cruciali come il libero arbitrio, il determinismo, le funzioni catartiche, le finalità della tragedia e dell'arte in generale, e tanti altri, sono affrontati dagli esegeti cinquecenteschi quali corol-

#### RECENSIONI

lari di una riflessione poetica che non può prescindere da altri ambiti del sapere.

La disamina del rapporto tra “libertà” e “necessità” nel corso delle vicende umane è, del resto, destinata a valicare i confini del genere tragico. Confalonieri ne individua tracce in Tolstoj, che in *Guerra e pace* riflette su come tali categorie siano condizionate da spazio, tempo e causalità, con conseguenti ricadute sull’organizzazione dell’azione, e riflette su come pure nella *Gerusalemme liberata* sia forte il nesso tra condizioni di spazio e tempo da una parte e unità d’azione dei personaggi dall’altra: Tasso, dunque, veicola principi strutturali della tragedia sul poema epico; il che dimostra come un canone nato e applicato in funzione della tragedia del Cinquecento sopravviva nel tempo e trovi una sua applicazione anche al di fuori dal genere sul quale era stata normata.

Il pregio della monografia di Confalonieri, esito di anni di ricerca, sta dunque soprattutto nell’aver messo in movimento un fertile terreno di ricerca, utile per sfatare pregiudizi critici e avviare un filone di nuove indagini multidisciplinari.

Alessandra Tramontana