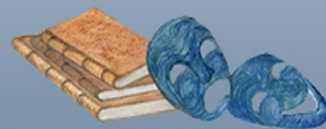




Studi giraldiani

Letteratura e teatro



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



Annuale

Anno XI

2025

Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne
(DICAM) Messina



ISSN 2421-4191



Studi giraldiani

Letteratura e teatro



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

XI

2025

Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne
(DICAM) Messina



ISSN 2421-4191

DIREZIONE: Irene Romera Pintor, Susanna Villari

Vicedirettrice: Alessandra Tramontana

COMITATO SCIENTIFICO: Riccardo Bruscelli (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), Renato Ricco (Nice - Napoli), Francesco Sberlati (Bologna), Alessandra Tramontana (Messina), Susanna Villari (Messina).

COMITATO DI REDAZIONE: Antonino Antonazzo (Messina), Andrea Artusi (Valencia), Riccardo Benedettini (Verona), Francesco Galatà (Messina), Anderson Magalhães (Verona), Paola Megna (Messina), Giacomo Pedini (Bologna), Fabio Ruggiano (Messina), Dario Stazzone (Catania).

Responsabilità scientifica per i censimenti: Giorgio Forni (*Tragedie*); Alessandra Tramontana (*Poetica aristotelica*).

Consulenza scientifica per la sezione storico-artistica: Roberto Cobiانchi (Messina), Gabriele Fattorini (Firenze), Giovanni Giura (Messina).

Revisione a “doppio cieco” (double-blind peer review)

ANVUR - Classificazione di scientificità Area 10

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

Editor: Dipartimento di Civiltà antiche e moderne (DICAM), Università di Messina, Polo Universitario dell'Annunziata, 98168 Messina.

Comitato tecnico: Cettina Cosenza, Nunzio Femminò, Dario Orselli (Università degli Studi di Messina, Sistema Bibliotecario di Ateneo (SBA) - cab@unime.it).

Realizzazione editoriale e tipografica a cura di Susanna Villari; logo della rivista e del sito web con ritratto di Giraldi eseguiti da Susanna Villari

Consulenza editoriale: Antonino Antonazzo, Francesco Galatà

Curatori di grafica: José Luis Canet, Cettina Cosenza, Nunzio Femminò, Dario Orselli

Consulenza linguistica:

francese, spagnolo: Irene Romera Pintor; inglese: Andrea Artusi

Al centro del sito web e della copertina:

GIULIO ROMANO, Venere, seconda metà degli anni Venti del Cinquecento, affresco. Mantova, Museo Civico di Palazzo Te, Sala dei Cavalli.

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

FABIO ROSSI, <i>Dall'“affetto” all'“effetto”, dall'imitazione poetica alla centralità del pubblico: il ruolo occulto di Giraldis nella nascita del melodramma</i>	5
LELIO CAMASSA, <i>Gli amori di Vico («Ecatommiti» Intr. nov. 2)</i>	27
RENATO RICCO, <i>Giraldis, Plinio e la natura matrigna. Per l'edizione di un carme giraldiano sul terremoto ferrarese del 1570</i>	65
ANDREA FAORO, <i>Per la storia dell'edizione Cagnacini delle opere di G. B. Giraldis</i>	83
UT PICTURA POESIS	
LAURA GELPI, <i>Quattro epigrammi efrastici giraldiani tra arte, classicismo ed encomiastica</i>	121
CENSIMENTI	
TRAGEDIE CINQUE-SEICENTESCHE	
Responsabilità scientifica: Giorgio Forni	
<i>Daniele Matteo Alvise Barbaro, Tragedia (Giorgio Forni)</i>	149

POETICA ARISTOTELICA: EDIZIONI E COMMENTI DEL XVI
SECOLO / POETICHE DI STAMPO ARISTOTELICO
Responsabilità scientifica: Alessandra Tramontana

*Torquato Tasso: Discorsi dell'arte poetica e Lettere poetiche
(1587)* (Corrado Confalonieri) 173

Ricordo di Delmo Maestri

IRENE ROMERA PINTOR, *Per Delmo Maestri nel decen-
nale della sua scomparsa. Premessa* 207

AGOSTINO PIETRASANTA, *Delmo Maestri: un percorso
di libertà* 215

FRANCESCO SBERLATI, "Esegesi dei temperamenti". *Mae-
stri studioso del Cinquecento* 235

SUSANNA VILLARI, *Le opere giraldiane nell'interpretazione
di Delmo Maestri* 269

ANNUNCI / RECENSIONI

GIOVAN BATTISTA PIGNA, *Gli Heroici*, edizione cri-
tica a cura di MARCO DE MASI e STEFANO JOSSA,
Milano, BIT&S, 2025 (Susanna Villari) 281

*La collana «Arbor inversa». Novità editoriali
(Juan Carlos de Miguel)* 293

FABIO ROSSI

DALL'“AFFETTO” ALL'“EFFETTO”, DALL'IMITAZIONE
POETICA ALLA CENTRALITÀ DEL PUBBLICO:
IL RUOLO OCCULTO DI GIRALDI
NELLA NASCITA DEL MELODRAMMA*

Se la figura di Giovan Battista Giraldi Cinthio è, negli ultimi anni, al centro di una minuziosa opera di messa a fuoco teorica, oltreché filologica¹, ancora in ombra rimane il ruolo giraldiano in ambito musicologico². Ci si riferisce qui in parti-

* Sono molto grato all'amica Susanna Villari dei generosi suggerimenti e degli aggiustamenti di tiro che hanno migliorato questo articolo, delle cui restanti mende è responsabile soltanto chi scrive.

¹ Basti in questa sede il riferimento, oltre che alla presente rivista, a I. ROMERA PINTOR, *Bibliografia giraldiana «vingt ans après»*, Madrid, Fundación Updea, 2018 (con aggiornamenti sulla pagina web della rivista «Studi giraldiani. Letteratura e teatro»).

² Tra le eccezioni si citano almeno L. RONGA, *Il teatro classico e la nascita del melodramma*, in *Il Teatro classico italiano nel '500*. Atti del Convegno (Roma, 9-12 febbraio 1969), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, pp. 121-35, N. PIRROTTA, *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1997, e R. GIGLIUCCI, *Tragicomico e melodramma. Studi secenteschi*, Milano, Mimesis, 2011, che tuttavia citano Giraldi sono marginalmente, pur riconoscendo al dibattito teorico padano la precedenza, rispetto alla Camerata de' Bardi, nel rinnovamento della prassi teatrale moderna (PIRROTTA, *Scelte poetiche*, pp. 190-91) e pur individuando come premesse nella storia delle origini del melodramma i dibattiti sul genere pastorale e sulla tragicommedia (GIGLIUCCI, *Tragicomico e melodramma*, in particolare su Giraldi pp. 15, 18-19, 38).

FABIO ROSSI, *Dall'“affetto” all'“effetto”, dall'imitazione poetica alla centralità del pubblico: il ruolo occulto di Giraldi nella nascita del melodramma*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», XI (2025), pp. 5-25.

colare all'esordio del dramma per musica e alla mole di melodrammi, prefazioni, lettere e trattati che dagli incontri originari della Camerata de' Bardi conducono all'opera barocca. In quest'ambito è ben riconosciuta la preminenza di temi quali il genere misto (tragicomico, pastorale, di mezzo carattere)³, l'importanza del pubblico e i suoi rapporti di crescente e dinamica negoziazione con autori e interpreti, il connubio, anch'esso dinamico, tra poesia, musica e scena, tra imitazione poetica e aspetti performativi, la codificazione degli affetti e altro ancora, mentre pressoché negletto è il ruolo attivo di Giraldis in questo lungo processo speculativo, che dalla "risco-

³ Indubbia importanza, come modello di genere misto che apre una strada nuova nell'evoluzione della tragicommedia, del dramma pastorale e del melodramma, hanno avuto sia le tragedie a lieto fine, sia l'attenzione alla qualità dei personaggi mezzani, entrambe innovazioni del teatro giraldisiano: cfr. C. LUCAS FIORATO, *De l'horreur au "lieto fine". Le contrôle du discours tragique dans le théâtre de Giraldis Cinzio*, Roma, Bonacci, 1984; R. GIGLIUCCI, *Perfezionamento del lieto fine fra Giraldis Cinzio e Shakespeare*, in *Atti del Simposio internacional en homenaje a Renzo Cremante: Giovan Battista Giraldis Cinthio: hombre de corte, preceptista y creador* (Valencia, 8-10 novembre 2012), a cura di I. ROMERA PINTOR, «Critica letteraria», XLI (2013), 159-160, pp. 613-43; S. VILLARI, *Giraldis e la teoria del personaggio "mezzano" tra teatro e novellistica*, ivi, pp. 401-25. Contribuiscono alla valorizzazione del lieto fine anche le riflessioni giraldisiane sulla catarsi, intesa non soltanto come purificazione di passioni nocive attraverso terrore e compassione, ma anche come condivisione di "affetti", immedesimazione dello spettatore con i protagonisti della scena, ecc. Oltre ai vari passi dei *Discorsi* giraldisiani (qui citati nell'edizione GIOVAN BATTISTA GIRALDIS 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; ogni citazione dai *Discorsi* sarà segnalata soltanto mediante *Discorsi* e il numero di pagina) dedicati a questi temi (per es. alle pp. 234-37, 248 *et passim*), cfr. anche le osservazioni di Susanna Villari sul fatto che, in accordo con Aristotele, per Giraldis «soltanto i personaggi "mezzani" erano additati come idonei alla catarsi morale» (p. LXXV; analogamente a p. LXXX, LXXXVII *et passim*, sulla catarsi nelle tragedie a lieto fine).

perta” aristotelica cinquecentesca conduce alla nascita del melodramma, alle soglie del Seicento. La precocità di simili riflessioni (prima della trattatistica moderna sugli affetti, prima delle considerazioni di Giorgio Bartoli, Girolamo Mei e altri, sotto commentati) ci sembra collochi Giraldi a pieno titolo tra i padri (occulti) del melodramma.

Il presente contributo, nella forma ancora embrionale di riflessioni e attestazioni sparse raccolte negli anni, ambirebbe a gettare un primo seme su tale terreno, nell'auspicio che in futuro la necessaria collaborazione tra italianisti, teatrologi e musicologi possa raffinare, meglio argomentare e dimostrare gli spunti che seguono.

Iniziamo dunque a commentare i principi ispiratori dei primi autori di drammi per musica, a partire da quanto dichiarato nelle loro prefazioni.

Il desiderio ch'io ho avuto sempre di mostrarmi grato al signor Emilio del Cavaliere, gentiluomo romano, [...] mi ha dato ardire di mettere alla stampa alcune singolari e nuove sue composizioni di musica, fatte a somiglianza di quello stile, col quale si dice che gli antichi Greci e Romani nelle scene e teatri loro soleano a diversi affetti muovere gli spettatori. [...]

Volendo rappresentare in palco la presente opera, o vero altre simili, e seguire gli avvertimenti del signor Emilio del Cavaliere, e far sì che questa sorte di musica da lui rinnovata commova a diversi affetti, come a pietà et a giubilo, a pianto et a riso, et ad altri simili, [...] par necessario che ogni cosa debba essere in eccellenza: che il cantante abbia bella voce, bene intonata e che la porti salda, che canti con affetto, piano e forte, senza passaggi, et in particolare che esprima bene le parole che siano intese, et le accompagni con gesti et motivi non solamente di mani, ma di passi ancora, che sono aiuti molto efficaci a muovere l'affetto⁴.

⁴ ALESSANDRO GUIDOTTI, *Prefazione alla rappresentazione di «Anima e Corpo» di Emilio De' Cavalieri [1600]*, in A. SOLERTI, *Le origini del melodramma*, Torino, Bocca, 1903, pp. 1-12: 1-5.

Con queste parole il prefatore Alessandro Guidotti presenta al pubblico l'edizione a stampa del primo dramma per musica moderno: la *Rappresentazione di Anima et di Corpo*, testo di Agostino Manni, musica di Emilio de' Cavalieri (1600). Gli ingredienti, subito prototipici del genere, ci sono tutti, a partire dagli *affetti* (cioè gli aristotelici πάθη 'passioni, stati d'animo'), che è compito della musica e della poesia (non meno degli aspetti performativi della recitazione, dell'esecuzione vocale e strumentale e dell'allestimento scenico) imitare e sollecitare, la piena intelligibilità delle parole, la volontà di rifarsi direttamente alla prassi spettacolare classica (con la convivenza di parole, musica e scena della tragedia greca) e la priorità del pubblico (con riferimento esplicito, già a proposito della classicità, agli *spettatori*, non più solo lettori né solo ascoltanti).

Questi e altri temi (la verisimiglianza delle storie, la predilezione per i generi misti tra tragedia e commedia, il piacere del pubblico ecc.) popolano larga parte delle prefazioni, e talora degli stessi versi cantati, dei drammi per musica primosecenteschi. Varrà giusto qui la pena ricordare come la Tragedia, nel notissimo Prologo dell'*Euridice*, proprio facendo leva sul *genus mixtum* pastorale, canti il passaggio dagli affetti mesti a quelli lieti: «Ecco i mesti coturni e i foschi panni | Cangio, e desto ne i cor più dolci affetti»⁵.

Più d'ogni altro è Caccini a sottolineare la necessità di perseguire con ogni mezzo la massima sollecitazione degli affetti:

Tre cose principalmente si convengon sapere da chi professa di ben cantare con affetto, solo. Ciò sono lo affetto, la varietà di quello, e la sprezzatura: lo affetto in chi canta altro non è che la forza di diverse note e di vari accenti col temperamento del piano e del forte; una espressione delle parole e del concetto, che si

⁵ OTTAVIO RINUCCINI, *L'Euridice*, musica di Jacopo Peri e Giulio Caccini [Firenze, 1600], vv. 11-12, in A. SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, II, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1904, pp. 105-42: 115.

prendono a cantare, atta a muovere affetto in chi ascolta. La varietà nell'affetto è quel trapasso che si fa da uno affetto in un altro coi medesimi mezzi, secondo che le parole e 'l concetto guidano il cantante successivamente: e questa è da osservarsi minutamente, acciocché con la medesima veste (per dir così) uno non togliesse a rappresentare lo sposo e 'l vedovo. La sprezzatura è quella leggiadria la quale si dà al canto co 'l trascorso di più crome e semicrome sopra diverse corde, co 'l quale, fatto a tempo, togliendosi al canto una certa terminata angustia e secchezza, si rende piacevole, licenzioso e arioso, sì come nel parlar comune la eloquenza alle figure e a i colori rettorici assomiglierei i passaggi, i trilli e gli altri simili ornamenti, che sparsamente in ogni affetto si possono tal'ora introdurre. Conosciutesi queste cose, crederò con l'osservazione di questi miei componimenti, che chi avrà disposizione al cantare, potrà per avventura sortir quel fine, che si desidera nel canto specialmente, che è il dilettere⁶.

La codificazione degli affetti, sempre nell'esigenza di compiacere il pubblico (il fine dello spettacolo «è il dilettere») mediante l'integrazione dei mezzi poetici, musicali e scenici, si è spinta, come si vede nel testo cacciniano, a un grado già talmente avanzato (affetti come effetti ritmico-melodici, dinamici, di abbellimento ecc.) da aver generato il passaggio metonimico da *affetto* come stato d'animo a *affetto* come effetto musicale, cioè figura espressiva atta a sollecitare o produrre un determinato stato d'animo nello spettatore. Il tutto facendo salva la perfetta identità tra senso e intelletto, ovvero tra musica e suggestioni presenti nel testo, su cui Caccini torna insistentemente in tutta la sua prefazione. Ma è importante fuggire la meccanicità e l'eccesso di rigore ritmico: non v'è piacere senza *sprezzatura*, ovvero quell'insieme di “rubati” che allontanano l'esecuzione vocale dal rispetto matematico della durata delle note per riavvicinarla alla verisimiglianza del parlato spontaneo; sprezzatura, però, ben temperata con tutti gli

⁶ GIULIO CACCINI, *Dedicatoria e prefazione a «Le Nuove Musiche»* [1601-1614-1615], in SOLERTI, *Le origini del melodramma*, pp. 53-75: 74-75.

altri effetti del virtuosismo canoro («i passaggi, i trilli e gli altri simili ornamenti, che sparsamente in ogni affetto si possono tal'ora introdurre»), in un sublime equilibrio tra naturalezza e artificio retorico.

Attraverso quale percorso teorico il neonato melodramma è giunto a tale maturità metalinguistica? Sulla base di quali teorie poeti e musicisti discettano di affetti, generi misti e verisimiglianza scenica? Com'è noto, la nascita del melodramma a Firenze nel 1600 (con l'anticipazione romana del Cavalieri poc'anzi citata) è stata preparata, nei lustri precedenti, dagli incontri del cenacolo di dotti noto col nome di Camerata de' Bardi. Vi facevano parte, tra gli altri, poeti e musicologi quali Vincenzo Galilei (padre di Galileo), Jacopo Peri, Giulio Caccini, Gabriello Chiabrera, Girolamo Mei, entusiasti promotori del rinverdimento della prassi teatrale classica nel nome dell'integrazione tra *Wort*, *Ton* e *Drama*. Negli stessi anni, almeno a partire dalla metà del Cinquecento, fiorivano poi i primi dibattiti sulla “riscoperta” dei testi aristotelici, sia sul versante poetico e scenico, sia su quello musicale⁷.

⁷ Non è questa la sede per ripercorrere la complessa genesi del melodramma. Sia consentito, pertanto, sui temi qui rapidamente elencati, il riferimento *una tantum* a F. ROSSI, *L'opera italiana: lingua e linguaggio*, Roma, Carocci, 2018 e ID., *Dialogo sacro, monologo profano: sull'interazione nei primi drammi per musica, letti in chiave linguistica e didattica*, «Musica Docta. Rivista digitale di Pedagogia e Didattica della musica», XI (2021), pp. 41-64, specialmente per la bibliografia specifica ivi riportata. Sulle teorie protomelodrammatiche e sulla Camerata de' Bardi sono fondamentali almeno C. V. PALISCA, *The Documentary Studies and Florentine Translations Camerata*, New Haven-London, Yale University Press, 1989; D. RESTANI, *L'itinerario di Girolamo Mei: dalla "poetica" alla musica*, Firenze, Olschki, 1990; A. SIEKIERA, *Sulla terminologia musicale del Rinascimento. Le traduzioni dei testi antichi dal Quattrocento alla Camerata de' Bardi*, in *Le parole della musica. III. Studi di lessicologia musicale*, a cura di F. NICOLODI e P. TROVATO, Firenze, Olschki, 2000, pp. 3-30.

Un ruolo primario nel dibattito sul rinnovamento del teatro italiano attraverso la rilettura attenta, e non di rado critica, della *Poetica* e della *Retorica* aristoteliche, dell'*Ars poetica* oraziana e di altri classici spetta, com'è ormai ben noto, a Giovan Battista Giraldi Cinthio, a partire dalle lettere e i *Discorsi intorno al comporre*⁸.

A parte la preminenza dei ragionamenti relativi al coro, alla morte in scena e alla verisimiglianza delle storie inscenate (tutti temi dominanti tanto in Giraldi quanto negli autori di drammi per musica), è proprio sulla resa degli affetti, sempre chiamando almeno Aristotele e Orazio a testimoni, che l'autore ferrarese imbastisce le argomentazioni poi recepite dai primi melodrammaturghi:

non stando la forza del muovere gli affetti tragici se non su la imitatione che non si parta dal verisimile, et non movendo le cose da sé gli affetti senza le voci acconciamente et numerosamente insieme giunte, mi par che non senza cagione habbia voluto Aristotile che sia in facultà del poeta il muovere a sua voglia gli affetti tragici in tragedia della quale egli finga l'attione che sia conforme agli habiti naturali et non lontana da quello che puote et suole avvenire (*Discorsi*, pp. 215-16).

Come a dire: non si suscitano affetti se non si rispettano coerenza e verisimiglianza, pur fatta salva certa libertà rispetto alle fonti storiche.

Ma, nonostante il ruolo di spicco conferito alla composizione del testo drammatico (mai messo in discussione da Giraldi, in ossequio ad Aristotele), risalta l'importanza attribuita

⁸ Per sintesi, si omettono qui i riferimenti alle riflessioni di altri autori antichi su temi riguardanti gli aspetti recitativi e scenici. Ad esempio, per le riflessioni di Quintiliano su *actio* e teatro, che molta influenza hanno poi avuto in età moderna, cfr. almeno F. R. NOCCHI, *Tecniche teatrali e formazione dell'oratore in Quintiliano*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2013.

dall'autore agli aspetti performativi, a partire dalle abilità attoriali:

Che, se l'histrione non rappresenta con la sua attione quelle passioni che sono da essere impresse negli animi di quelli che ascoltano, rimangono gli affetti freddi et senza efficaccia. Che, anchora che il poeta habbia fatte tali le parti degli affetti, che siano efficacissime nella scrittura et a chi legge movano gli affetti, nondimeno, se elle sono dagli histrioni mal rappresentate, rimane il poeta senza pregio quanto alla rappresentatione. Et è meglio che compaia nella scena favola di non molto pregio che sia ben rappresentata, c'haverne una lodevolissima c'habbia gli histrioni freddi et inetti nella attione; perché la forza della viva voce è maravigliosissima, qualunque volta ella, accompagnata con l'attione, si acconcia alla qualità delle cose delle quali ella ragiona (*Discorsi*, p. 307).

La forza della voce attoriale e del corpo scenico (l'abilità del *performer*, diremmo noi oggi) è talmente essenziale, ai fini dell'immedesimazione degli spettatori (e dunque dell'imitazione/produzione degli affetti) che è da preferire un dramma mediocrementemente scritto ma ottimamente recitato a uno perfetto retoricamente ma mal eseguito. L'originalità e l'anticonvenzionalità dirompente di tale posizione, a quest'altezza cronologica (la prima redazione dei *Discorsi* risale al 1543), è tale che lo stesso Giraldis si affretterà a ribadire più volte che, comunque, lo spettacolo non può esser tutto, nel mondo teatrale, perché il primo passo nella mozione degli affetti è, ancora una volta secondo Aristotele, la forza creatrice e quasi vaticinatoria del poeta che riesce a evocarli come se li vedesse davanti agli occhi e li stesse dunque già inscenando, fin dalla pagina scritta:

Ma posto che l'apparato giovi molto alla scena, et gli histrioni che sono atti all'attione imprimano maravigliosamente, con la voce et co' movimenti, gli affetti nel core, dee non di meno il poeta, nel comporre la favola, usar ogni diligenza ch'ella habbia in sé, per le

DALL'“AFFETTO” ALL'“EFFETTO”

parole in essa poste, una occulta virtù, che, senza lo spettacolo, anco mova gli affetti negli animi di chi legge, sì che non paia che ciò avvenga solo per la forza dell'apparato (*Discorsi*, p. 308).

E già prima (p. 244) aveva osservato:

anchora che senza lo spettacolo non si rappresenti favola, non dee però giudicioso poeta voler che ciò solo dallo spettacolo proceda, ma dee essere la compositione della favola tale, che, levato lo spettacolo, induca tali effetti negli animi di chi legge.

E similmente, poco dopo (p. 245):

non è lo spettacolo che da sé induca la commiseratione; ma le affettuosissime parole, mandate fuori con affetto compassionevole, il quale affetto, se bene riuscisse più vehemente nello spettacolo, rimane egli nondimeno molto vivace nelle parole che tale affetto esprimono, levatone lo spettacolo.

Giraldi sta in questi passaggi parafrasando la *Poetica* (1453b, 1455a), allorché Aristotele sostiene che il racconto della tragedia deve essere condotto come se l'autore fosse presente ai fatti di cui parla. La feconda densa ambiguità, come al solito, del passo aristotelico è tale da prediligere, da un lato, l'abilità compositiva di là dalle doti dell'allestimento, ma anche da attribuire al drammaturgo doti di regista, auspicando in lui la capacità di prefigurare l'allestimento scenico. Come dire, non si può essere grandi poeti drammatici se non si è un po' anche registi, cioè se non ci si mette già nei panni dei futuri allestitori. E proprio su questo aspetto sembra insistere Giraldi.

Il ritorno all'ordine della retorica (e d'altronde il continuo ripercorrere i propri passi per controargomentare è una cifra cognitiva, prima ancora che stilistica, del Ferrarese), in effetti, utile a Giraldi soprattutto per difendersi dalle accuse di aver tradito Aristotele e di aver privilegiato le ragioni dello spettacolo a scapito di quelle del testo, non vale a oscurare lo spazio

notevole dedicato nei *Discorsi* a tutti gli aspetti performativi dei drammi teatrali, dalla recitazione al ruolo del coro, dai costumi all'allestimento scenico, dalla presenza in scena della musica a quella della danza ecc. La mole e la profondità di tali riflessioni fanno dei *Discorsi*, da leggersi in parallelo con la discussione sulla prassi esecutiva degli stessi drammi giraldiani, un primo *corpus* di teatro agito e di metariflessione teatrale nel Cinquecento italiano⁹. Basti, a conferma, quest'ulteriore tassello:

Ora, passando dal lieto al lagrimevole, questa medesima considerazione si dee havere ne' pianti et ne' lamenti della tragedia; perché anche questi deono essere non sforzati, ma nati dalla natura della cosa; et vogliono essere di modo conditi, che ove deono indurre

⁹ Cfr. G. PEDINI, «Imprimono maravigliosamente co la voce e co movimenti gli affetti nel core». «Imagini» e «versi» in Giraldi tra teatro e didattica, in *Atti del Simposio internacional*, pp. 365-86: 385. Anche quest'attenzione giraldiana ad aspetti (scenici) fino ad allora pressoché inediti nelle trattazioni teatrali (stante anche una lettura ideologica di Aristotele forzato a deprimere le ragioni della *performance*, in realtà non esclusa dallo Stagirita) sembra anticipare l'approccio multimodale dei primi melodrammaturchi, che enfatizzano, nelle loro opere, il concorso di tutte le risorse sceniche: «Tale è l'origine delle rappresentazioni in musica, spettacolo veramente da principi e oltre ad ogn'altro piacevolissimo, come quello nel quale s'unisce ogni più nobile diletto, come invenzione e disposizione della favola, sentenza, stile, dolcezza di rima, arte di musica, concerti di voci e di strumenti, esquisitezza di canto, leggiadria di ballo e di gesti, e puossi anche dire che non poca parte v'abbia la pittura per la prospettiva e per gli abiti; di maniera che con l'intelletto vien lusingato in uno stesso tempo ogni sentimento più nobile dalle più dilettevoli arti che abbia ritrovato l'ingegno umano» (MARCO DA GAGLIANO, *La Dafne*, Firenze, Marescotti, 1608, *Ai lettori*). Sulla centralità dell'attore in Giraldi Cinzio e nella trattativa coeva cfr. A. PETRINI, *Il ruolo dell'attore nella trattativa teatrale del Cinquecento: da Giraldi Cinzio a De' Sommi*, in *Nascita della storiografia e organizzazione dei saperi*. Atti del convegno internazionale di studi (Torino, 20-22 maggio 2009), a cura di E. MATTIODA, Firenze, Olschki, 2010, pp. 279-88.

maraviglia, misericordia et horrore, non inducano riso per la lor sconvenevolezza, la quale fa alle volte che non meno sono atte a far ridere le cose composte al pianto et al dolore, per la lor sproportione, che si facciano i giuochi medesimi. Et in questa parte degli affetti et del pianto bisogna usare gran cura intorno alla scielta degli histrioni, i quali habbiano gesti, movimenti, voce et finalmente attione atta a quella parte ch'egli sostiene et ch'egli rappresenta, perché ogni persona non è atta a fare ogni parte, et se con voce aspera, cruda et spiacevole saranno espresse le parti affettuosæ, offenderà più tosto gli orecchi degli ascoltanti, che lor mova «a compassione, et questo mostrano» chiaramente coloro che «rappresentano i pianti, i sospiri, le querele delle donne, et «spetialmente giovani, perché la «soavità di quelle voci, accompagnate» coll'affetto, entra efficacissimamente nel core a chi le ode et tragge le lacrime insin dalle radici del «core» su gli occhi, come si vede nel nostro Flaminio quando egli, realmente certo, «rappresentò la persona d'Orbecche». Et questo sia detto perché avviene sovente, a chi non usa in ciò gran diligentia (come di sopra dicemmo), che la poca gratia et la inettia dell'histrione, ove deveria mover pianto, move riso et fa rimanere quella parte fredda et senza il suo decoro (GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, pp. 313-14).

Nessun capolavoro può sopravvivere all'inadeguatezza degli attori che l'interpretano.

Del resto, l'attenzione agli elementi più concreti dello spettacolo, in Giraldi, è ribadita in molti altri passaggi dei *Discorsi* e delle lettere, da leggersi sempre in parallelo con gli allestimenti che lo stesso autore curava dei propri drammi. Rilevanti sono pertanto le notazioni sulla durata dello spettacolo, né troppo breve né, soprattutto, troppo lungo,

che non è bellezza nelle cose che son minori di quel che conviene nella spetie loro, et se forse troppo si allungassero (oltre che sarebbero sproportionate, et per ciò non potrebbero haver bellezza) recherebbono fastidio agli ascoltanti. Et quando in uno di questi errori s'incorra, egli è «meglio» che si «trovi» in cosa picciola la bassezza che in grande. Infatti più offende il troppo «che il poco et perciò la cosa picciola ha questo di buon con lei, «che la-

scia di dispiacere, mentre più la brutezza si estende, tanto più schifa et spiacevole si mostra¹⁰.

Giraldi è, non a caso, tra i primi autori a intrattenersi sull'importanza delle prove. In una lettera a Ercole II d'Este del 1549, l'autore sottolinea la necessità che gli attori non solo provino individualmente le parti («cadauno degli istrioni provato da per sé»), ma che vi siano anche prove d'insieme e generali di tutta l'opera («tanto che almeno due o tre volte si provi tutta insieme»)¹¹.

La centralità dell'affetto inteso anche nei suoi risvolti più pratici e spettacolari giustifica un interessante fenomeno di scambio paronomastico (se non paretimologico, improbabile nel coltissimo Giraldi ma possibile altrove, come si dirà tra poco) tra *affetto* ed *effetto* in un passo dei *Discorsi* nel corso della revisione del testo:

Nelle cose degli affetti gravi sono di gran forza le voci che hanno in sé la *m*, come si vede nel verso del primo sonetto: «Di me medesimo meco mi vergogno» [Petrarca, *Rvf* I 1]. Et il sonetto «mentre che il cor dagli amorosi vermi» [*Rvf*. CCCIV], il quale non senza gran ragione fu scielto da monsignore il Bembo per paragone di

¹⁰ GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, pp. 208-09. L'insistenza sulla giusta durata del dramma (anch'essa di derivazione aristotelica: *Poetica*, 1450b, 1451a) trova puntuale riscontro sia nella trattatistica teatrale coeva (cfr. LEONE DE' SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. MAROTTI, Milano, Il Polifilo, 1968, p. 56), sia nelle prefazioni dei primi drammi per musica (cfr. ROSSI, *Dialogo sacro, monologo profano*, pp. 44-45): in un genere di spettacolo volto al diletto del pubblico, la noia della lunghezza eccessiva è il peggiore dei mali. Si avverte che tutti i riferimenti alla *Poetica* sono tratti da ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, a cura di C. GALLAVOTTI, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Arnoldo Mondadori, 1974 (VIII ed. 1997).

¹¹ Le citazioni sono tratte da GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996, pp. 237-38.

dolce et di affettuosa gravità, la quale è quasi sempre compagna allo affetto (GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, p. 153).

L'ultima parola del brano citato (*affetto*) è da Giraldi corretta rispetto alla precedente redazione del *Discorso*, che, ci informa in nota l'autrice dell'edizione critica Susanna Villari, recava invece *effetto*. Non a caso lo scambio tra i due termini fiorisce in un contesto pratico, nel quale si stanno per l'appunto descrivendo gli “effetti” della fonetica (qui l'uso di *m*) volti a suscitare e riprodurre “affetti” di gravità.

Analogamente a p. 226, dove si fa riferimento alle «persone d'alto grado «dalle quali nascono abiktualmente» quegli effetti» di «terrore» e «compassione», Villari illustra in apparato come l'edizione ottocentesca dei *Discorsi* di Antimaco (Eugenio Camerini, Milano, Daelli, 1864) leggesse qui gli *effetti* di Giraldi come *affetti* (per l'appunto terrore e compassione, che però, se resi con artifici fonico-espressivi, possono peraltro ben essere anche “effetti”).

Del resto, la confusione tra i due termini era quasi inevitabile, come si vede nel seguente passo di Girolamo Mei:

Quanto a mirabili effetti della musica de gl'antichi nel muovere gl'affetti, e non vederne alcun vestigio nella moderna, se si vorrà riguardare con sano occhio alle cose discorse di sopra agevolmente potrà avvenire, che noi non ce ne maravigliamo più oltre, conciosiaché quella de' nostri non habbia il medesimo fine forse per non havere ella, come haveva l'antica, modo da poterlo conseguire; havendo questa per obbietto suo il solo diletto dell'udito, e quella in condurre altrui per questo mezzo nella medesima affezione che sé¹².

¹² GIROLAMO MEI, *Discorso sopra la musica antica e moderna* (1572), a cura di PIERO DEL NERO, Venezia, Ciotti, 1602, cc. C2v-3r. Sul Mei, ideologo della Camerata de' Bardi, cfr. GIROLAMO MEI, *Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi*, a cura di C. V. PALI-

L'*affetto*, nella sua duplice accezione di «moto dell'animo, sentimento» e di «qualità della musica atta a suscitare particolari emozioni e stati d'animo», sfocia (in un rapporto di causa-effetto, se ci si perdona il bisticcio) nell'*effetto* musicale inteso come «qualità della sensazione uditiva prodotta da una determinata successione di suoni» e di ritmi e «disposizione psico-emotiva indotta dalla musica»¹³. Donde la metonimia di *affetto* come 'figura musicale di abbellimento virtuosistico', già commentata sopra in Caccini e palese anche nel brano seguente di Agazzari:

Devon [gli strumenti] tener l'armonia ferma, sonora, e continovata, per sostener la voce, toccando hora piano, hora forte, secondo la qualità, e quantità delle voci, del luogo, e dell'opera, non ribattendo troppo le corde, mentre la voce fa il passaggio, e qualche affetto, per non interromperla¹⁴.

Giorgio Bartoli, traduttore aristotelico e fonetista, dà conto dello scambio paretimologico popolare tra i due termini:

Qui [a Firenze] non l'ier l'altro havemo un bello et sontuoso canto del quale e' fu inventore et capo il cavalier Ginori. Vi mando la canzona cantata. Il canto fu intitolato "Gli affetti", benché vi sia qualche altra cosa ancora, et il popolo non havendo molta notizia

SCA, Neuhausen-Stuttgart, Häusler-American Institute of Musicology, 1977; RESTANI, *L'itinerario di Girolamo Mei*.

¹³ Le definizioni sono tratte da F. NICOLodi - R. DI BENEDETTO - F. ROSSI, *Lemmario del Lessico della letteratura musicale italiana (1490-1950)*, Firenze, Cesati, 2012, s.v. *affetto* e *effetto*, pp. 31 e 299. Ulteriore documentazione è reperibile nella banca dati in CD-ROM *Lesmu*, ricercando le medesime voci.

¹⁴ AGOSTINO AGAZZARI, *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto*, Siena, Falcini, 1607, ristampa anastatica Milano, Bollettino bibliografico musicale, 1933, p. 6.

de la parola affetti, diceva che erano effetti d'amore. Et così senza discostarsi dal vero indovinava¹⁵.

Un genere spettacolare come il melodramma – o comunque la filosofia e la pratica delle *Nuove musiche*, distanti dalle acrobazie polifoniche e strumentali e inclini alla valorizzazione monodica delle risorse poetiche –, che assegna agli aspetti performativi, a cominciare dalla voce modulata, un'importanza non inferiore a quelli della composizione poetica e musicale, è il candidato migliore per apprezzare e rifunzionalizzare la nuova attenzione dedicata alla *performance* in tutti i suoi risvolti. In questa direzione, la rilettura degli *affetti* come *effetti* sonori ed espressivi, prefigurata in talune pagine giraldiane, diventerà una guida preziosa per i nuovi compositori di drammi per musica. Oltre un secolo prima della monumentale sistemazione degli affetti in musica di Athanasius Kircher, *Musurgia universalis* (1650)¹⁶, e decenni prima delle disquisizio-

¹⁵ GIORGIO BARTOLI, *Lettere a Lorenzo Giacomini*, a cura di A. SIEKIERA, Firenze, Accademia della Crusca, 1997, p. 139. Ci si attiene all'edizione di riferimento, ma con qualche ritocco negli aspetti paragrafematici, per una migliore fruizione del testo. Sulla figura centrale di Giorgio Bartoli, quale tramite, con le sue traduzioni dai classici delle teorie drammatiche e musicali e le sue osservazioni, della svolta poetico-musicale della Camerata de' Bardi e dei primi melodrammi, cfr. SIEKIERA, *Sulla terminologia musicale del Rinascimento*; EAD., *Tradurre per musica. Lessico musicale e teatrale nel Cinquecento*, Prato, Rindi, 2000. La concomitanza (se non coincidenza) tra *affetti* e *effetti* era presente anche in alcune traduzioni e commenti aristotelici cinquecenteschi, come quello di FRANCESCO PATRIZI, *Della Poetica*, Ferrara, Baldini, 1586, p. 16: «E s'egli è freddo, come può fare gli huomini amorosi e iracondi e concupiscievoli? che sono affetti, ed effetti, tutti caldi?».

¹⁶ ATHANASIVS KIRCHER, *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni, in X libros digesta*, Roma, Haredum Francisci Corbelletti, 1650, riprendendo dalla trattatistica classica e medievale la meccanica corrispondenza tra toni e affetti, cioè suoni (anche solo strumentali, cioè indipendentemente dalla presenza o meno del senso delle parole) e sentimenti,

ni sull'uso degli affetti nella nuova monodia accompagnata (Mei, Bartoli, Caccini ecc.), Giraldi, col suo rimettere al centro la corporeità del teatro agito, costituisce un punto di riferimento per la nuova trattatistica scenica. Non per nulla egli ri-funzionalizza la *iunctura* ciceroniana «eloquenza del corpo» (*Discorsi*, pp. 170, 260) per gli aspetti della voce e del fisico attoriale, intenti, già nel teatro antico, a far presa sugli spettatori:

Però che al tempo de' Romani per l'ampiezza del luoco, ove si rappresentava la favola, et per la gran copia degli spettatori, era bisogno che l'histrione usasse et gran voce et gran movimento del corpo, et perché ci voleva misura, se ciò doveva haver gratia, poteva agevolmente esser che il suon della tibia, et alla voce et al movimento del corpo (quanto convenia all'atto dell'attione), desse dicevole misura (GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, p. 260).

E non passi in secondo piano il fatto che si invochi il concorso della musica in spettacoli siffatti.

Senza le riflessioni giraldiane non si comprenderebbe, tra l'altro, la portata innovativa del trattato teatrale di Leone De' Sommi, composto probabilmente attorno al 1568¹⁷, il quale a Ferrara risentì sicuramente del magistero e del teatro del Cinthio¹⁸. Ciononostante, né De' Sommi, né gli altri trattatisti (con l'eccezione illustre del Bartoli, significativa per via del

«continua curiosamente a riecheggiare il barbaro Medioevo» (E. TORSELLI, *Dalla "Musurgia universalis" al "Musico testore": parole e idee per la musica tra miti antichi e prassi moderna*, in *Le parole della musica. I. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di F. NICOLÒDI e P. TROVATO, Firenze, Olschki, 1994, pp. 45-70: 59).

¹⁷ DE' SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*. Su Yehudà ben Yitzchaq Somi mi-Sha'ar Aryè, ovvero Giuda Leone de' Sommi Portaleone, cfr. A. ROMA, *Sommi Portaleone, Giuda Leone de'*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XCIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 2018, *online*, oltre all'ottima *Introduzione* del Marotti all'edizione citata dianzi, pp. XI-LXXIII.

¹⁸ Cfr. MAROTTI, *Introduzione a DE' SOMMI, Quattro dialoghi*, p. XXXII.

ruolo di tramite svolto da quest'ultimo tra Aristotele e la Camerata de' Bardi), né gli autori dei primi melodrammi citano il Ferrarese tra le loro fonti, evidentemente intenti a stabilire il primato nella svolta teatrale italiana e diffidenti per via delle innumerevoli critiche rivolte all'eccessiva spettacolarità dei drammi giraldiani, nonché dell'irta verbosità polemica dei suoi *Discorsi*.

Per tornare a Giorgio Bartoli, che con Giraldi condivideva l'interesse per la *performance* (per lui, oltretutto, in linea con le riflessioni linguistiche sulla fonetica), di notevole interesse sono due sue lettere a Lorenzo Giacomini, in occasione della partecipazione di quest'ultimo quale attore in un allestimento dell'*Orbecche* di Giraldi Cinthio¹⁹. Bartoli non si unisce al coro dei detrattori degli aspetti più spettacolari del dramma giraldiano, né è interessato a una critica stilistica. È invece attentissimo al piano recitativo, rimproverando agli attori dei precedenti allestimenti un eccesso di meccanicità metrica, laddove sarebbe auspicabile una maggiore libertà espressiva (una *sprezzatura*, come l'avrebbe chiamata di lì a poco il Caccini, sopra citato, e già così l'aveva definita, ma fuor dall'ambito performativo, il Castiglione): «Mi ricordo che mi offendeva questo nel esser recitata la tragedia che si sentiva pronunziare la forma del verso»²⁰.

Notevole è anche la seconda lettera di Bartoli a Giacomini sull'*Orbecche*, dedicata ai costumi e al canto del coro; riferimento utilissimo, tra l'altro, questo, in quanto conferma l'utilizzo della musica vocale anche per il teatro cinquecentesco di parola, accorciando pertanto la distanza tra prassi teatrali e prassi musicali melodrammatiche²¹. Qui Bartoli dettaglia le

¹⁹ BARTOLI, *Lettere a Lorenzo Giacomini*, pp. 126-37.

²⁰ Ivi, p. 127.

²¹ Sulla musica (di Alfonso dalla Viola) dell'*Orbecche*, cfr. *Teatro del Cinquecento*. I. *La tragedia*, a cura di R. CREMANTE, Milano-Napoli, Ricciardi,

proprie osservazioni sulla base di allestimenti cui ha assistito. A p. 135 parla proprio del centrale concetto di *pathos* in Aristotele, cioè l'*affetto* (anche se il termine non è qui usato da Bartoli, compare però nell'interlocutore Giacomini, citato in nota 179 dell'edizione critica). Bartoli si mostra qui d'accordo con Giraldi: Aristotele non vieta di mostrare la morte in scena, anche se non è quello l'unico modo di ottenere affetti drammatici e di purificazione. Sempre d'accordo con Giraldi, sostiene che se gli atti (cioè la recitazione) non sono adeguati, le parole da sole non possono nulla:

se gli atti et le parole non sono bene fatte da gli agenti et che non ingannino il senso et non siano atte e movere la fantasia, le parole niente non conseguitano (p. 135).

In conclusione, si avanza qui l'ipotesi che alla messa a punto dei concetti fondamentali per lo sviluppo dei primi melodrammi – dall'affetto all'importanza dei generi misti, dalla priorità del pubblico al ruolo, non secondario rispetto a quello dei poeti, degli interpreti e quindi degli aspetti scenici – abbia contribuito attivamente Giraldi Cinthio, con le sue riflessioni sul teatro agito e le sue prime sperimentazioni sul genere pastorale e tragicomico. Pur non toccando temi musicali se non *en passant* (ma in alcuni suoi drammi, come abbiamo visto, comparivano anche sezioni musicate), i nodi argomentativi giraldiani, forti della rilettura critica dei testi aristotelici, hanno fatto da apripista anche al rinnovamento della musica scenica e alla nascita del moderno dramma per musica.

Non va trascurata, nondimeno, la notevole distanza tra l'atteggiamento moralistico e pedagogico del teatro giraldiano, per taluni già di stampo controriformistico, e l'edonismo sempre più tipico del melodramma, ormai pienamente spinto

1988, edizione dell'*Orbecche* curata dallo stesso Cremante, alle pp. 261-448 (segnatamente, p. 287).

verso l'estetica barocca²². Interessa però qui ribadire come entrambi i principi, l'edonismo teatrale barocco e la purificazione pedagogica giraladiana, siano frutto di una nuova concezione teatrale, ormai libera dalla mera sudditanza al testo poetico e vincolata, di contro, alle priorità sceniche e al rapporto diretto col pubblico. Un teatro finalmente vissuto (da ambo i lati del palcoscenico), non più soltanto letto. Una vera e pro-

²² Esempio al riguardo l'*Avvertimento ai lettori* di Giacinto Andrea Cicognini nel suo *Giasone*, musicato da Francesco Cavalli (1649): «Io compongo per mero capriccio; il mio capriccio non ha altra fine che dilettere. L'apportare diletto appresso a me non è altro che l'incontrare il genio e il gusto di chi ascolta o legge. Se ciò mi sarà sortito con la lettura o recita del mio *Giasone*, averò conseguito il mio intento. Se non mi sarà sortito, io averò gettato via molti giorni in comporlo e voi poche ore in leggerlo o ascoltarlo: sì che il danno maggiore sarà stato il mio» (in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di G. GRONDA e P. FABBRI, Milano, Mondadori, 1997, p. 111). Cfr. PEDINI, “*Imprimono meravigliosamente co la voce e co movimenti gli affetti nel core*”, p. 386, a proposito della differenza profonda tra un teatro (musicale) come puro piacere e un teatro (giraladiano) in cui il piacere è sempre subordinato alla volontà di ricondurre gli spettatori ai buoni costumi: «Et forse c'Horatio fu della opinione c'hora, havendo meglio considerato Aristotile, sono anch'io, intorno a quella parola ch'egli pose nella diffinition della tragedia, quando disse ἡδυσμένον λόγον, che in latino suona *sermone suavi*, cioè ‘parlar pieno d'affetto’, il qual porta con esso lui la dolcezza, della quale dianzi dicemmo. Et con questa maniera si fanno due effetti molto efficaci di diletto: l'uno è il piegar l'animo di chi ascolta alla pietà; l'altro, che con le cose introdotte si pasce l'animo et si insegna parimente quello che appartiene alla vita civile od heroica, il qual diletto è solo pienamente dei giudiciosi. Che se noi solo mirassimo a quello nel quale il vulgo si compiace [...], saremmo tenuti poco avveduti» (nella celeberrima lettera di Giraldi a Bernardo Tasso, in GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, p. 348). Né peraltro Giraldi, da vero e completo uomo di teatro, si mostrava insensibile alla «molta sodisfazione degli spettatori» (*Discorsi*, p. 341). Manca qui lo spazio, né sembra questa la sede giusta, per rettificare la frettolosa, quanto inesatta, etichetta di “controriformismo” giraladiano.

pria rivoluzione copernicana «dallo scrittoio al teatro»²³, dal logocentrismo, di stampo aristotelico, al teatrocentrismo giraldiano, e di lì a poco melodrammatico.

Nel ribadire lo stato embrionale della ricerca qui presentata, in futuro si prevede un'indagine sul concetto di affetto nella trattatistica cinquecentesca e sugli effetti scenici e spettacolari deducibili dalle tragedie giraldiane e da altre tragedie coeve, al fine di avvalorare così l'ipotesi qui avanzata di individuare in Giraldi una sorta di padre occulto del melodramma²⁴.

²³ Cfr. S. VILLARI, *Dallo scrittoio al teatro: considerazioni sulle tragedie giraldiane*, «Italice», XVIII (2015), pp. 13-34 (la frase citata è nel titolo). Per una messa a fuoco delle tensioni tra le tendenze di restaurazione del teatro classico (che fanno registrare un'attenzione quasi esclusiva alla scrittura poetica) e la prassi scenica e spettacolare, che, senza trascurare l'importanza del testo scritto, tiene conto delle esigenze della rappresentazione teatrale, con i suoi apparati scenografici e – si suppone – musicali, cfr. almeno S. JOSSA, *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Napoli, Vivarium, 1996.

²⁴ Preziosi, in questo senso, i primi tasselli del «laboratorio di studi sulle teorie poetiche e sul teatro cinquecentesco», a partire dalle reinterpretazioni aristoteliche e al loro precipitato nei drammi cinquecenteschi, preannunciato in questa stessa rivista da S. VILLARI, *Esegesi aristotelica e drammaturgia. Postilla a due progetti di censimento*, «Studi giraldiani, Letteratura e teatro», II (2016), pp. 76-92: 91.

DALL'“AFFETTO” ALL'“EFFETTO”

Dall'“affetto” all'“effetto”, dall'imitazione poetica alla centralità del pubblico: il ruolo occulto di Giraldi nella nascita del melodramma.

La centralità dell'attore e del teatro agito nelle riflessioni teoriche, oltreché nei drammi, di Giovan Battista Giraldi Cinzio hanno preparato un terreno fertile per il rinnovamento performativo apportato dal dramma per musica, tra fine Cinque- e inizio Seicento. Il ruolo (finora non riconosciuto) di Giraldi nell'armamentario teorico al centro dei primi drammi per musica, con i concetti cruciali di genere misto, affetti ed effetti, piacere del pubblico, importanza degli aspetti performativi, e non solo poetici, dei drammi, rapporto tra parole, musica e scena e altro ancora, il tutto filtrato da una lettura profonda e critica dei testi aristotelici, viene indagato attraverso i *Discorsi intorno al comporre* e il rapporto con la trattatistica coeva e successiva.

From “affection” to “effect”, from poetic imitation to the centrality of the audience: Giraldi's hidden role in the birth of melodrama.

The centrality of the actor and theatre in Giovan Battista Giraldi Cinzio's theoretical reflections, as well as in his plays, prepared fertile ground for the performative renewal brought about by musical drama between the late 16th and early 17th centuries. Giraldi's (hitherto unrecognised) role in the theoretical apparatus at the heart of the first dramas for music, with the crucial concepts of mixed genre, affections and effects, audience pleasure, the importance of the performative, and not only poetic, aspects of dramas, the relationship between words, music and stage, and more, all filtered through a profound and critical reading of Aristotelian texts, is investigated through *Discorsi intorno al comporre* and its relationship with contemporary and subsequent treatises.

LELIO CAMASSA

GLI AMORI DI VICO
(*ECATOMMITI* INTR. NOV. 2)*

Mettere in luce gli echi del *Decameron* in un'opera come gli *Ecatommiti* è un compito ambizioso e arduo data l'imponenza di entrambi i libri, ma necessario per comprendere più a fondo le strategie narrative e gli intenti didattici di Giovan Battista Giral di Cinzio¹. A tal fine, sono preziosi il lavoro di Su-

* Questo contributo è stato realizzato nell'ambito del Programma di Ricerca e Innovazione "Tech4You – Technologies for climate change adaptation and quality of life improvement", Missione 4 Componente 2 Ambito di intervento Investimento 1.5 del PNRR, sul progetto dal titolo "Collezione digitale e analisi del repertorio novellistico collegato a corti e accademie lucane nella prima modernità", Spoke 4.1.1.

¹ Si cita da GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, a cura di S. VILLARI, Roma, Salerno Editrice, 2012 (i brani della novella *Ecatom. Intr. nov. 2* si segnalano con il solo numero arabo del paragrafo fra parentesi) e da GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di A. QUONDAM, M. FIORILLA e G. ALFANO, Milano, Rizzoli, 2013 (miei i corsivi in corpo di citazione). Della bibliografia su Giral di, cfr. almeno D. MAESTRI, *Gli «Ecatommiti» del Giral di Cinzio: una proposta di nuova lettura ed interpretazione*, «Lettere italiane», XXIII (1971), pp. 306-31; M. F. PIÉJUS, *Narration et démonstration: le double appareil présentatif dans les «Ecatommiti» de Giral di Cinzio*, in *Culture et société en Italie du Moyen-âge à la Renaissance. Hommage à André Rochon*, Parigi, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1985, pp. 293-310; EAD., *D'Alatiel à Sofronia en passant par quelques autres ou l'art de renouveler une tradition dans les «Ecatommiti» de Giral di Cinzio*, in *Scritture di scrittura*, a cura di G. MAZZACURATI e M. PLAISANCE, Roma, Bulzoni,

LELIO CAMASSA, *Gli amori di Vico («Ecatommiti» Intr. nov. 2)*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», XI (2025), pp. 27-64.

sanna Villari, nella sua edizione degli *Ecatommiti*, e gli ultimi progressi della critica giraldiana, che finalmente ha allargato lo sguardo anche sul resto delle novelle della raccolta, oltre cioè quelle tragiche famose di Orbecche (*Ecatom.* II 2) e del moro (*Ecatom.* III 7). Per tentare di individuare nuovi affioramenti del libro boccacciano e coglierne la declinazione di Giraldis dal punto di vista tematico e stilistico, *focus* della prima parte di questo lavoro, si è scelta una storia che richiama, in maniera sufficientemente chiara, più antecedenti decameroniani: la novella del nobile ferrarese Vico, un giovane impavido seduttore di prostitute che, a Roma, prima si innamora di una crudele cortigiana slava (la «schiavona»), con la quale giace senza spendere, e poi ne raggira una greca, attentamente sorvegliata dalla vecchia madre, tornandosene infine a Ferrara ricco e sessualmente appagato².

1987, pp. 246-92; M. POZZI, *Appunti per una rilettura degli «Ecatommiti»*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXI, 635 (2014), pp. 321-57 e 636 (2014), pp. 481-537; P. PELLIZZARI, *La novella di «Consalvo e Agata» del Giraldis Cinzio: una proposta di lettura*, «Levia Gravia», IX (2007), pp. 49-66; C. FENOGLIO, *Onore e compassione: Griselda negli «Ecatommiti» di Giraldis Cinzio*, «Levia Gravia», XV-XVI (2013-2014), pp. 339-53; C. LUCAS FIORATO, *Giraldis Cinzio e il suicidio negli «Ecatommiti»*, «Critica letteraria», XLI, 2-3 (2013), pp. 443-59; S. VILLARI, *Il rovesciamento del comico in tragedia: Silvia e Silla («Ecatommiti», I 10) e altri spunti esemplari*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», V (2019), pp. 295-319; R. BRUSCAGLI, *Un modello bipolare per la novella del Cinquecento: Lasca e Giraldis*, *ivi*, VI (2020), pp. 7-32.

² Nei *Dialoghi* (d'ora in poi, *Dial.*) per giovinezza Giraldis intende un'età compresa tra i quattordici anni (l'età di Giannettino d'Oria, *Dial.* I 9) e i venticinque (*Dial.* III 8 e 10), o al più tardi i primi trenta (*Ecatom.* V 6 23-25). Già D. DIAMANTI, *Dodici cortigiane sulla soglia: gli amori disonesti come introduzione agli «Ecatommiti»*, in *Riscrittura intertestualità transcodificazione. Personaggi e scenari*. Atti del Seminario di studi (Pisa, febbraio-maggio 1993), Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, a cura di E. SCARANO e D. DIAMANTI, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1994, pp. 59-73, notava somiglianze di *Ecatom.* Intr. nov. 2 con *Dec.* II 5 e VIII 10. Si segnala, infi-

La novella di Vico è inserita nel contesto della deca introduttiva «intorno agli amori disonesti de' giovani verso le femine impudiche» (*Ecatom.* Intr. 1), «nella quale si dimostra che solo fra gli amori umani è quiete in quello il quale è fra marito e moglie, e che ne' disonesti non può essere riposo» (*Ecatom.* Intr. 1 e *Dedica a Girolamo della Rovere*, 5-6). A tale conclusione si perviene per via negativa, con la rappresentazione dei travagliati e rischiosi amori mercenari. I narratori, in questa deca, si dividono in due fazioni in opposizione dialettica. C'è chi prende le parti del misogino Ponzio, giovane frustrato per amore che come Dioneo ha facoltà di «dir ciò che gli paresse in contrario» sull'argomento e che sostiene la possibilità di vincere le ingannevoli meretrici con l'ingegno; c'è chi appoggia l'autorevole ma «sollazzevole» Fabio (*Ecatom.* Intr. 5), sesantenne portavoce dell'autore, sostenitore dell'amore coniugale in cui «l'appetito è regolato dalla ragione» e non si oltrepassano i «termini del convenevole e dell'onesto» (*Ecatom.* Intr. 52-53), nonché fiero avversatore degli amori mercenari (*Ecatom.* Intr. 101-17)³. L'interesse della novella di Vico, oltre che nella quantità di suggestioni e materiali decameroniani presenti e nella sua pretesa di «esempio di cose avvenute» come tutte le novelle della deca introduttiva (*Ecatom.* Intr. 145), risiede nel fatto che essa sia la prima narrata proprio da

ne, che Villari non indica persone storicamente esistite cui accostare Vico.

³ Su Ponzio e Fabio, VILLARI, *Introduzione a Ecatommiti*, pp. IX-CXXVII, p. XXV; EAD., nota 6 a *Ecatom.* Intr. 16, p. 53; EAD., *Autore, narratori, personaggi: il contesto "intradiegetico" degli «Ecatommiti»*, «Schede umanistiche», XXXVI, 1 (2022: *La novella italiana*, a cura di E. CURTI e F. PALMA), pp. 109-24: 114, 116 e ss. Sulla misoginia di Ponzio si legga la sua lunga tirata contro le donne in *Ecatom.* Intr. 58-61; sulla deca introduttiva, VILLARI, *Introduzione*, pp. XXVI-XXIX. Sulla cornice degli *Ecatommiti*, G. BARBERI SQUAROTTI, *La "cornice" degli «Ecatommiti»*, in ID., *La letteratura instabile*, Treviso, Santi Quaranta, 2006, pp. 285-322. Sulla discussione di Ponzio e Flaminio contro Fabio all'inizio della deca, M. POZZI, *Appunti*, pp. 488-92.

Ponzio e che sia raccontata «per vendetta di quanto egli [Fabio] ha detto contra queste meschine [cortigiane], che sono il rifugio di noi giovani» (*Ecatom.* Intr. 141). E rilevante, perché controversa e dibattuta, è la caratterizzazione del personaggio di Vico e delle sue peripezie, di cui si discuterà nella seconda sezione. Le avventure erotiche del ferrarese, infatti, si innestano in un luogo liminare degli *Ecatommiti*, opera che certo è estremo definire «al limite del *contemptus mundi*»⁴ e in cui l'adesione profonda alla morale cristiana (sin dall'iniziale professione di fede *Deo Optimo Maximo*) si contempera ai valori umanistici.

Vico, Giraldi e il *Decameron*

Ponzio presenta Vico come un uomo di «ingegno» che sa «adoperare il senno» per vincere gli inganni posti dalle cortigiane, una figura già presente nella tradizione dei *fabliaux* e che, fra i suoi rappresentanti più famosi, ha il grande ingannatore di meretrici Sanson, figlio della prostituta Richeut⁵. Vico, infatti, è «per sua natural disposizione, molto pieghevole a pigliarsi piacer di tali donne, ma era tuttavia intento ad essere di maniera con loro che ne godesse senza lasciarvi del suo pelo o perdervi il cervello» (4-6). Quando si incapriccia della «scelerata» ma bellissima schiavona (7), non viene dissuaso neanche dal lungo racconto di un amico su una crudeltà gratuita

⁴ G. PATRIZI, *Giraldi Cinzio e la complicazione del racconto. Note per una lettura degli «Hecatommithi»*, in *La novella italiana. Atti del Convegno di Capraola (19-24 settembre 1988)*, a cura di S. BIANCHI, Roma, Salerno Editrice, 1989, t. II, pp. 885-900: 886.

⁵ Per il *fabliaux* di *Richeut* (circa 1159-1170) si è utilizzato *Fabliaux. Racconti francesi medievali*, a cura di R. BRUSEGAN, Torino, Einaudi, 1980, pp. 2-69. Sul contesto sociale in cui agisce Vico: *Sesso nel Rinascimento. Pratica, perversione e punizione nell'Italia rinascimentale*, a cura di A. LEVY, Firenze, Le Lettere, 2009.

da lei commessa ai danni di un amante padovano (10-32), tant'è che, al cortese monito dell'interlocutore, Vico risponde «ch'egli era il cozzone atto a dare l'ambio e il trotto a così fatte giumente» (33). È così richiamato il mestiere di Andreuccio da Perugia, «cozzone di cavalli» (*Dec.* II 5 3), con traslazione al senso metaforico del termine e capovolgimento della fortuna erotica del protagonista: il savio cozzone giraldiano concupisce reiteratamente le cortigiane con le quali si dimestica, a differenza del corrispettivo boccacciano «rozzo e poco cauto» (*Dec.* II 5 3) che, recatosi da madonna Fiordaliso credendo di aver fatto colpo (*Dec.* II 5 11), trova una sedicente sorella con cui non giace affatto. Si aggiunga che, per attrarre e convincere la schiavona, Vico utilizza consapevolmente l'ostentazione della ricchezza (e più tardi esibirà volutamente un anello prezioso alla greca, 34 e 79), laddove il perugino, mostrando con ingenuità il suo sacchetto con i cinquecento fiorini al mercato di Napoli, attira su di sé le brame della "ciciliana" (*Dec.* II 5 4).

L'ammiccamento al *Decameron*, richiamato anche dal contesto delle due novelle, in questo caso è reso gustoso e amplificato nella sua accezione pruriginosa dall'inevitabile rievocazione di altre cavalle boccacciane: oltre alle «giumente» rincorse da frate Alberto (*Dec.* IV 2 30), si pensi a Peronella, concupita da Giannello «in quella guisa che negli ampi campi gli sfrenati cavalli e d'amor caldi le cavalle di Partia assaliscono» mentre il marito è nel doglio (*Dec.* VII 2 34), e a comar Gemmata, a cui donno Gianni, postala in quadrupedia per trasformarla in cavalla, voleva «appiccar la coda» (*Dec.* IX 10 18)⁶.

⁶ L'utilizzo di "giumenta" in contesti erotico-allusivi si trova già in *Richeut*, 1280-81 («il n'i trova ne fonz ne rive | plus qu'i[] feïst en une (h)ive» («non vi trova né sorgente né riva, | peggio che se lo facesse a una giumenta») e ha una certa vitalità soprattutto come metafora, dacché ricorre, oltre che in *Ecatom.* Intr. nov. 1 30, anche nell'*Orlando Furioso* (XXVIII 43), quando il re dei Longobardi Astolfo scopre la regina a letto con un servo: «gli dimostrò il bruttissimo omiciuolo | che la giumenta

Di primo acchito, non si fatica allora a decriptare con un godimento sotterraneo il doppio senso del «trotto» di Vico, che inevitabilmente si immagina intento a soddisfare la sua insopprimibile libido alla maniera di Giannello e donno Gianni. È un atto sessuale che suggerisce l'idea di addomesticamento e di sottomissione fisica delle «giumente», simboleggiando la loro sconfitta sociale ed economica oltre che narrativa; oltretutto, il lettore può assaporare un appagamento maggiore legato alla pericolosità delle sfide che il ferrarese è solito affrontare e che sta per sostenere⁷.

Non va nemmeno trascurato, in Giraldi come in Boccaccio, il senso di degradazione veicolato dal termine “giumenta”, che etichetta la femmina del cavallo, ma anche di bestie meno nobili come l'asino e il mulo, nonché la «femmina di mondo» secondo il Vocabolario della Crusca del 1612⁸. In ef-

altrui sotto si tiene, | tocca di sproni e fa giuocar di schene» (LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di L. CARETTI, Torino, Einaudi, 1992).

⁷ Fabio più volte le appella dantesca mente «lupe» (*Ecatom.* Intr. 113-15) per evidenziarne l'avidità (*Ecatom.* Intr. 111-12) e il promanante pericolo. L'anonimo *De naturis rerum* oxfordiano insiste sulla montatura delle cavalle da parte degli asini e Brunetto Latini cita l'adulterio di cavalle e asini all'inizio del *Tresor* (*Bestiari tardoantichi e medievali*, a cura di F. ZAMBON, Firenze-Milano, Bompiani, 2018: *De naturis rerum*, pp. 856 e 1026, e BRUNETTO LATINI, *Li Livres dou Tresor*, p. 1780).

⁸ Cfr. *cavalla* in TLIO - *Tesoro della letteratura italiana delle origini*, fondato da P. G. BELTRAMI e continuato da L. LEONARDI, diretto da P. SQUILLACIOTTI, CNR, *online*, e nella prima edizione del Vocabolario della Crusca (Venezia, Giovanni Alberti, 1612), *s.v. cavalla* (tutta la sitografia si intende consultata al 05/2025). Si veda anche la non fraintendibile battuta di *Ecatom.* Intr. nov. 1 30: «Avete così affaticata la giumenta al corso questa notte ch'ella non ha veduta l'ora che vi si sia levata di sotto». Cfr. inoltre *giumenta* e *giumento* in TLIO. Al maschile “giumento” non trova attestazione nel senso estensivo, cioè in antitesi all'uomo razionale, e “giumente” ne ha solo una in tale accezione in Guittone d'Arezzo, segnalata solo su TLIO. Una possibile sollecitazione nasce forse dalla memoria del salmo 48, dove la metafora dei “giumenti” indica uomini insi-

fetti, c'è contiguità semantica anche con l'utilizzo di «giumentì» nel terzo dei *Dialoghi della vita civile*, «nucleo ideologico» degli *Ecatommiti* e saldamente intrecciato ai pragmatici racconti, dove Giraldis discute di pedagogia e di etica inscenando un dialogo in tre giornate fra alcuni nobili giovinetti e tre savi anziani (Lelio Savelli, Torquato Massimi e Fabio). In un passaggio prossimo all'*Etica Nicomachea* (I 3, 1095b 19-20) e al *De officiis* (I 30 105-06), l'autorevole maestro Lelio, con «giumentì» indica coloro che «si attuffano ne' dilette del corpo», cioè «quegli uomini, i quali sono sottoposti a quella parte dell'anima, la quale è tutta del senso e del diletto» (*Dial.* III 175-76 e 172), secondo la prassi tradizionale consolidata nell'uso giraldisiano di indicare con termini del mondo animale o vegetale coloro che si fanno vincere dalle passioni⁹. Si può

pienti o avidi, usata da alcuni bestiari medievali: HIERONIMUS STRIDONENSIS, *Liber Psalmorum*, II, XLVIII, in *Patrologia Latina*, a cura di J.-P. MIGNE (d'ora in poi *PL*), p. 203, C (edizione online); in *Bestiari tardoantichi*, si veda *Physiologus latinus*, ver. B, XII, p. 230 e ID., ver. B-Is, XII, p. 298, e anche PHILIPPE DE THAÛN, *Bestiaire*, p. 1160.

⁹ M. PIERI, *La strategia edificante degli «Ecatommiti»*, «Esperienze letterarie», III (1978), pp. 43-74: 59. A una prima ricerca lessicale (non approfondita purtroppo, non avendo reperito una copia digitale interrogabile degli *Ecatommiti*, come già lamentava S. CARAPEZZA, *Il rosso e il nero. I colori del tragico negli «Ecatommiti»*, in *I colori del racconto*, a cura di L. SACCHI e C. ZAMPESE, Milano, Ledizioni, 2020, pp. 171-95: 175), il raro «giumentà» occorre sempre in contesti allusivi, mentre di «giumentì» c'è quest'unica attestazione (per cui si veda VILLARI, p. 1154, nota 2). Sulla prassi giraldisiana, VILLARI, *Introduzione*, p. XXVIII. Sui *Dialoghi*, almeno EAD., *Introduzione*, pp. XVII-XIX; D. MAESTRI, *I «Dialoghi della vita civile» negli «Ecatommiti» di G. B. Giraldis Cinzio e nella trattatistica rinascimentale*, «Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli. Sezione romanza», XVII (1975), pp. 363-78; G. PATRIZI, *I «Dialoghi della vita civile» negli «Ecatommiti»*, «Schifanoia», 12 (1991), pp. 51-60. È forte la sensazione che i *Dialoghi* rispondano alla necessità cinquecentesca di «insegnamenti specifici» sulla morale in Italia, evinta dalle opere pedagogiche di Sperone Speroni e Alessandro Piccolomini (A. POPPI, *L'etica del Rinascimento tra Platone e Aristotele*).

quindi dire che rispetto a “cavalla”, che nel Trecento e ancora a fine Cinquecento non risulta utilizzato sistematicamente in senso erotico se si eccettua il *Decameron*, “giumenta” risulta essere più denigrante, quasi contenga un disprezzo che in *cavalla* è attenuato da un senso di maestosità, vigoria, naturalità. Già in Ovidio queste caratteristiche della cavalla/*equa* appaiono chiare. Negli *Amores* il poeta-amante biasima l’amata e quelle che si danno per *munera*, prostitute incluse:

Sumite in exemplum pecudes ratione carentes:
 turpe erit ingenium mitius esse feris.
 Non equa munus equum, non taurum vacca poposcit,
 non aries placitam munere captat ovem
 (Ovidio, *Amores* I 10 25-28)¹⁰.

Qui come nell’*Ars amatoria* e nelle *Georgiche* virgiliane, la cavalla evocata da Ovidio richiama topicamente l’irrefrenabilità e la spontaneità di una potente pulsione sessuale, libera e incondizionata, incoercibile, scevra da qualsiasi forma di inte-

tele, Napoli, La Città del Sole, 1997, in particolare *Il problema della filosofia morale del Rinascimento: Platone o Aristotele nella definizione del metodo dell’etica*, pp. 11-88, e *Il prevalere della «vita activa» nella paideia del Cinquecento*, pp. 177-213). Sulla morale dei *Dialoghi* e la loro fortuna: C. FENOGLIO, *Tra narrazione e trattato morale: la questione dell’onore negli «Ecatommiti» di Giraldo Cinzio*, in *«In qualunque lingua sia scritta». Miscellanea di studi sulla fortuna della novella nell’Europa del Rinascimento e del Barocco*, a cura di G. CARRASCÓN, Torino, Accademia University Press, 2015, pp. 33-66; ID., *Giraldo Cinzio pedagogo: la fortuna inglese dei “Dialoghi della vita civile”*, *«Lettere italiane»*, LXVI, 1 (2014), pp. 134-53; J. BALSAMO, *Comment estimer l’œuvre de Gabriel Chappuy? Quelques remarques à propos de la traduction des “Dialogues philosophiques” de Giraldo Cinzio*, *«Studi giraldiani. Letteratura e teatro»*, II (2016), pp. 7-30.

¹⁰ OVIDIO, *Amori*, a cura di F. BERTINI, Milano, Garzanti, 2003: “Prendete ad esempio gli animali privi di raziocinio: sarà triste constatare che le bestie hanno un’indole migliore della vostra. La cavalla non chiede un compenso al cavallo, né la giovenca al toro, senza compensi l’ariete fa sua la pecora che gli piace”.

resse e dipendente, si arguisce, da un desiderio puro¹¹. In questo senso, pur essendo lei «ratione caren.» come ogni bestia, nella prospettiva dell'amante sofferente e squattrinato risulta provocatoriamente più rispettabile di una qualunque donna sensibile ai doni e di qualsiasi meretrice. Ovidio, quindi, lascia intendere che la cavalla abbia una dignità maggiore rispetto alle donne avidi di contraccambi materiali.

La novella di Andreuccio continua ad agire sotterraneamente anche quando Vico vuole «porre la sella a quest'altra giumenta», la greca (50)¹². In seguito a un faticoso corteggiamento, Vico passa la notte con lei dopo aver ricevuto cinquanta fiorini d'oro da un debitore, ma la perfida madre della ragazza glieli ruba mentre dorme. L'evenienza del furto di denaro in casa della greca rimanda a madonna Fiordaliso che, approfittando della caduta di Andreuccio nel chiassetto, gli sottrae i fiorini d'oro, ma, di nuovo, è opposta la reazione dei due protagonisti. Se Andreuccio strepita nella notte svegliando tutti i vicini e rischiando un pestaggio, Vico invece, indovinando l'autrice del furto, «giudicò nondimeno che il romore di ciò colle femine non sarebbe altro che dar lor spasso e chiudere a sé la strada della vendetta» (77). A differenza del disperato Andreuccio che invano batte sguaiatamente alla porta della casa, Vico, quasi abbia metodicamente imparato

¹¹ *Ars amatoria*, II 487-88: «In furias agitantur equae spatioque remota | per loca dividuos amne sequuntur equos» (“smaniano le cavalle fino alla follia e per i grandi spazi | inseguono i cavalli anche se un fiume li separa”). Il distico è all'apice di una *climax* che annovera una serie di animali (uccelli, pesci, cervi, serpenti, cani, pecore, tori) di cui il cavallo è la più maestosa e nobile. Cito da OVIDIO, *L'arte d'amare*, a cura di E. PIANEZZOLA, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1991, II 487-88 e nota *ad locum*, p. 323.

¹² La metafora erotica della sella, consolidata, è ancora in *Richent*, 1140-41, nelle parole di Sanson: «Se tant fais que mete ma sele | je sui tes hom» («Se mi ci fai mettere la sella, | io sono tuo»).

dalle sventure del perugino, ritorna dalle due donne e propina loro una storia su come qualcuno gli abbia rubato la borsa in piazza, imbastendo così la sua rivincita. Essa viene orchestrata grazie a un preziosissimo «rubino» incastonato in un anello, che vale cinquecento fiorini d'oro e che Vico fa finta di trarre distrattamente dalla scarsella per ingolosire la greca (79-82). L'indugio su una cifra alta, seppur topica, è necessario a fini narrativi per dare al lettore la dimensione della vittoria finale di Vico (egli deve recuperare i suoi cinquanta fiorini e, alla fine, ne otterrà molti di più); tuttavia non va esclusa la memoria dell'anello con «rubino» che Andreuccio e i due ladruncoli vogliono rubare al cadavere dell'arcivescovo Filippo Minutolo (*Dec.* II 5 63), che vale appunto cinquecento fiorini¹³.

Ora, mentre Andreuccio riesce a impadronirsi del rubino e a fuggire fortunatamente dall'avello dove è stato rinchiuso a tradimento, Vico, che ha una copia dell'anello di scarso valore, finge di voler donare il gioiello per “soli” trecento fiorini alla greca e, con un abile gioco di mani, sostituisce il monile vero con quello falso e beffa la donna e sua madre. Così, senza privarsi del suo anello prezioso, guadagna duecentocinquanta fiorini oltre al già fruito godimento carnale. Questa falsificazione, che permette al protagonista di cavarsi d'impaccio rispondendo a «inganno coll'inganno» (93), è lo snodo narrativo fondante per la storia e per la sua interpretazione e vi si ritornerà più avanti. Per ora, basti notare il meccanismo narrativo, comune anche alla famosa parabola dei tre anelli, narrata da Melchisedech giudeo al subdolo Saladino in *Dec.* I 3 e allegorizzante l'impossibilità per l'uomo di individuare la religione monoteista verace: anche il buon padre della parabola

¹³ Sul luogo comune dei “cinquecento” fiorini o ducati, cifra bastante all'acquisto di un podere (come si deduce da *Le novelle di Giovanni Brevio*, a cura di S. TROVÒ, Padova, Il Poligrafo, 2003, VI 54), si veda ad esempio MASUCCIO SALERNITANO, *Il novellino*, nell'edizione di L. Settembrini, a cura di S. S. NIGRO, Milano, Rizzoli, 1990, X, p. 217 e XVI, p. 277.

(figura di Dio) fa forgiare a un «maestro» due copie di un suo prezioso anello, così da donarlo ai tre amati e virtuosi figli (simboleggianti cristiani, musulmani e ebrei), ognuno dei quali pensa di possedere l'originale e, quindi, di essere il legittimo erede¹⁴.

Nel dettaglio, si consideri la stringa di testo che descrive l'inganno dell'anello da parte di Vico. Egli, essendo già in possesso della copia da sostituire al vero, scambia furtivamente gli anelli, dando alla vecchia «un falso *così simile al vero* che solo *da un ben pratico maestro sarebbe stato conosciuto*» (*Ecatom. Intr. nov. 2* 87). Così scrive Boccaccio in *Dec. I 3*, quando il padre fa creare due copie del suo prezioso anello: «e segretamente a un buon maestro ne fece fare due altri, li quali si furono *simiglianti al primiero, che esso medesimo che fatti gli aveva fare appena conosceva qual si fosse il vero*» (*Dec. I 3* 14)¹⁵. Oltre alle tessere lessicali, in parte necessitate dal contesto narrativo, si rileva il comune utilizzo della subordinata consecutiva e la *dispositio* interna: l'agente (un ipotetico orafo esperto e il padre fautore dell'inganno benevolo) e il predicato (l'atto del *conoscere*) ricorrono nel medesimo ordine e alla fine della proposizione. Insomma, nella memoria operativa di Giraldi agiscono

¹⁴ Oltre che nei racconti-fonte di *Dec. I 3* (*Il novellino*, a cura di A. CONTE, prefazione di C. SEGRE, Roma, Salerno Editrice, 2001, LXXIII 4; *L'Aventuroso ciciliano attribuito a Bosone da Gubbio: un "centone" di volgarizzamenti due-trecenteschi*, a cura di C. LORENZI, Pisa, ETS, 2010, chiose al Libro Terzo, 6, pp. 323-24), il tema è declinato in chiave amorosa in MASUCCIO SALERNITANO, *Il novellino*, XLI 1, dove però la mistificazione della pietra incastonata è volutamente palesata.

¹⁵ Sulla censura di *Dec. I 3*: G. CHIECCHI - L. TROISIO, *Il «Decameron» sequestrato. Le tre edizioni censurate nel Cinquecento*, Milano, Unicopli, 1984, pp. 121-31; R. MORDENTI, *Le due censure. La collazione dei testi del «Decameron» "rassettati" da Vincenzo Borghini e Lionardo Salviati*, in *Le powoir e la plume. Incitation, contrôle et répression dans l'Italie du XVI^e siècle*. Actes du Colloque internationale (Aix-en-Provence/Marseille, 14-16 mai 1981), a cura di J. GUIDI, Parigi, Presses Sorbonne Nouvelle, 1982, pp. 253-73.

i passaggi-cardine della novella boccacciana e la figura dell'orafo pare fornire lo spunto per tutta la sezione della storia di Vico incentrata sulla valutazione dell'anello. Giraldi però inserisce una variazione sul tema: il buon maestro decameroniano fabbrica le copie che solo il padre sa distinguere, invece negli *Ecatommiti* l'orefice si limita a controllare il rubino delle due donne e, essendo «ben pratico», riconosce il «vetro» rifilato loro (lo stesso fanno gli altri orafi interpellati dalla vecchia). In entrambe le novelle l'inganno riesce e diviene palese, ma nel *Decameron* ne consegue lo spaesamento dei tre figli e negli *Ecatommiti*, all'inverso, la piena cognizione con relativo scorno per la vecchia e la greca.

In questo caso Giraldi riprende i materiali del *Decameron*, ma li scarica di ogni valore allegorico, eliminando i retroscena teologici della parabola di Boccaccio, e li riadopera in un ambito del tutto laico, quello della beffa economica. L'autore degli *Ecatommiti* indirizza tutti questi elementi alla rappresentazione della sagacità di Vico (ratificata dalle parole degli orefici consultati dalle greche), il cui stratagemma vuol addurre nocumento, a differenza dell'allegorico padre di *Dec.* I 3. A questo primo capovolgimento, si aggiungono gli scopi prosaici di Vico, desideroso né di «onore» né di eredità (come invece i tre figli decameroniani) ma soltanto di «vendetta», laddove lo scambio ad opera del padre nasce per motivi altissimi: l'amore ecumenico nei confronti dei tre allegorici figli con la correlata incapacità di prediligerne uno solo («parimente tutti gli amava né sapeva esso medesimo eleggere a quale più tosto lasciar lo volesse», *Dec.* I 3 14) e il desiderio di mantenere la parola data a ognuno («avendolo a ciascun promesso», *ibidem*).

Ulteriori temi decameroniani sono riconoscibili nella novella di Ponzio. Lo stratagemma con il quale Vico riesce a andare a letto con la greca, la cui madre gli si mostra ostile nella speranza che «più egli dovesse spender per acquistarla», è uno scambio di persona al buio combinato con l'amico Cecco, già

cliente «caro» alla greca (57). Il *Decameron* fornisce un'ampia casistica di scambi di persona al buio a fini sessuali, con attori donne oppure uomini e con sviluppi narrativi talora complessi¹⁶. L'oscurità è il *fil rouge* che accomuna tutte queste storie alla novella di Vico, che però, nel frangente dello scambio nel letto, rispetto a qualunque antecedente decameroniano è assai meno cervellotica e meno distesa (quattro paragrafi appena, 61-64). Nel caso di Vico, si tratta di un mero passaggio in una ben più ampia pianificazione atta a raggirare la greca. A differenza delle novelle boccacciane e di altre giraldiriane (come *Ecatom.* IX 6 33-45), dove l'articolazione dell'inganno è dettagliata in quanto fulcro del racconto, lo scambio nel letto al buio qui è poco strutturato, quasi improvvisato e al limite della pretestuosità (un po' come il fatto che Vico giri con una copia del suo anello prezioso). Cecco, infatti, fingendo di aver dimenticato qualcosa, esce dalla stanza dove la greca si è già spogliata e con una scusa sdolcinata fa allontanare il proprio servo (nella stanza non vuole «altro lume che gli occhi della sua donna»); dà così l'adito a Vico, che una volta «scaricata la balestra» comincia a parlare senza alcun tipo di remora, quasi a ostentare il proprio successo¹⁷. In questo caso, la novella di Giraldis non sembra interessata a sfruttare le potenzialità narrative dello scambio nel letto di cui invece fa ampia mostra il *Decameron*; piuttosto, dalla declinazione boccacciana del tema Giraldis trae il meccanismo di base e il relativo corredo di ingranaggi narrativi (un complice, il buio, l'amplesso, l'atto locutorio finalizzato all'agnizione, la rassegnazione dell'ingannata), eliminando l'atmosfera vibrante da sotterfugio, segna-

¹⁶ Rispettivamente, *Dec.* VII 8 e VIII 4, e poi X 8 42-49 e III 6 9-42; in generale, si ricordino almeno le novelle del pallafreniere e Teodolinda (III 2) e di Pinuccio e Adriano (IX 6).

¹⁷ Villari segnala la topica metafora della balestra (63 e *Dec.* VIII 2 37), usata anche da MASUCCIO SALERNITANO, *Il novellino*, VI, p. 172, e l'accostamento usuale di vini e confetti (68 e *Dec.* I 10 64).

lando che non sia questo momento il *focus* della vicenda bensì il semplice fatto che Vico conosca lo stratagemma e lo attui con successo. Sinora, dunque, si è visto che il *Decameron* agisce negli *Ecatommiti* in modo pervasivo a due livelli: nella costruzione della *fabula*, con riprese tematico-narrative più e meno fondanti per la macchina diegetica, e nella veste linguistica, con calchi sintattici o richiami al modello boccacciano, forse tanto introiettato da agire sulla scrittura giraldiana inavvertitamente.

Qualche ulteriore osservazione è possibile centrando lo sguardo sul personaggio di Vico. È già stato notato che la novella ha parecchi punti di contatto anche con quella di Salabaetto (*Dec.* VIII 10), narrata da Dioneo e, a suo dire, piacevole perché «colei che beffata fu era maggior maestra di beffare altrui» (*Dec.* VIII 10 3). Si tratta, anche qui, di una novella di inganno e controinganno, la cui *fabula* è ancora alla base di una novella di Tommaso Costo, nel *Fuggiloquio* del 1596 (v 14). A Palermo, una bellissima e spregiudicata siciliana, madama Iancofiore, seduce il mercante Salabaetto, approdatovi con mercanzia dal valore di cinquecento fiorini (di nuovo, cinquecento), e lo induce a vendere la sua merce per poi farsi prestare tale cifra, che non gli restituisce. Salabaetto, allora, scappa a Napoli dove, insieme a Pietro Canigiani, elabora un cervelotico espediente per riottenere i cinquecento fiorini e sottrarne a Iancofiore altri mille. Per Donatella Diamanti nella novella di Vico «il motivo dell'inganno subito e quello del riscatto appaiono non contigui, ma in netta opposizione», poiché alcuni giovani (come il padovano, 12-31) sono predisposti al raggiro da parte delle cortigiane, mentre altri, come Vico, sono «scaltri per natura e poco disposti ad essere beffati»¹⁸. Tale, certo, è la differenza sostanziale fra Andreuccio e Salabaetto, da un lato, e Vico, dall'altro: i primi esperiscono e si smaliziano in

¹⁸ DIAMANTI, *Dodici cortigiane*, p. 61.

seguito a clamorose ingenuità, il secondo è già versato nell'arte del trattare con certe donne e la sua vendetta scaturisce dall'unica piccola svista (addormentarsi lasciando i cinquanta fiorini nella disponibilità della vecchia). Il lettore, anche per queste ragioni, tende a non provare per Vico la compassione che nutre per i più ingenui Salabaetto e Andreuccio, dacché questi passano da un pericoloso percorso di crescita descritto minutamente nelle sue tappe da Boccaccio, mentre Vico è già a suo agio fra i pericoli del mondo delle prostitute.

Sono però altri i punti di forza che rendono intrigante la figura del seduttore giraldiano. Vico assurge a modello di sicurezza, lucidità e malizia, quasi vada a cercarsi le situazioni scomode e rischiose per il puro gusto di esercitare le sue abilità. In lui l'autostima, sfoggiata sin dal principio quando decide di corteggiare la schiavona (33), si fonde con un'aura di tracotanza fisica e intellettuale. In *Dec.* III 1 una sensazione simile promana da Masetto da Lamporecchio, il bello e ingegnoso ortolano che, fingendosi muto, si propone e attua sagacemente l'impresa equivoca di lavorare l'orto di un intero monastero di monache. Tanto Vico quanto Masetto sono descritti come ingegnosi e s'incaponiscono su due esperienze che sono state loro sconsigliate: negli *Ecatommiti*, si è visto, lo fa Cecco e, nel *Decameron*, l'ortolano uscente Nuto depreca le insopportabili monache, con l'effetto però di rinfocolare l'appetito erotico giovanile di Masetto¹⁹. Entrambi, in più, appaiono sicuri di riuscire nel loro intento: si pensi alla battuta, pronunciata a mente dal finto muto Masetto dopo aver constatato che la badessa è propensa ad accoglierlo: «Se voi mi mettete costà entro, io vi lavorerò sì l'orto, che mai non vi fu così lavorato» (*Dec.* III 1 18). Ma, di nuovo, Boccaccio costruisce un perso-

¹⁹ Su Masetto e il suo ingegno, cfr. L. CAMASSA, *Dio, l'oscurità e il talento. Le novelle di «cose catoliche» del «Decameron»*, Potenza, Basilicata University Press, 2023, pp. 123-41.

naggio e vicende meno rigidi rispetto a Giraldi. L'avveduto contadino fortissimo e prestante, che seduce le giovani monacelle con un ambiguo «diavolo in corpo» (*Dec.* III 1 9²⁰), comprende quando il gioco gli sta sfuggendo di mano: difatti, non riuscendo più a soddisfare le loro bramosie sessuali, Masetto finge il riacquisto della favella e si trae vantaggiosamente fuori da una situazione dannosa, riuscendo infine a diventare «vecchio, padre e ricco» (*Dec.* III 1 36-39 e 43).

Insomma, i personaggi boccacciani chiamati in causa sinora, di per sé variegati a livello di caratterizzazione, conseguono sempre vittorie narrative che sembrano avere qualcosa di incompleto, passando da momenti rischiosi o persino disperati, la qual cosa rende più verosimili loro e le loro storie. Vico invece, al di là degli artefatti espedienti narrativi di cui sopra, appare strutturato un po' troppo oltre la plausibile consuetudine offerta dalla quotidianità: lietamente conscio della sua imbattibilità, pare non aver occupazione nella vita se non raggirare cortigiane e andare amoreggiando con quelle più difficili da conquistare. Ponzio non concede il privilegio del dubbio sull'eventuale fallimento del suo protagonista e neanche una turbolenza significativa alle sue peripezie, poiché di fatto il furto dei cinquanta fiorini è solo una piccola increspatura in un mare altrimenti piatto. Tutto ciò che Vico fa pare attenersi a una perfetta progettualità e, alla peggio, facilmente accomodabile *in itinere*. Egli è un personaggio statico, che pare concepito da Giraldi per dimostrare inequivocabilmente la morale della storia e le cui caratteristiche sono identificabili con immediatezza da chi legge (vien da pensare, come i protagonisti degli *exempla*). Riflesso speculare di Andreuccio e raffinemento parossistico di Masetto, egli è il perfetto *tombreur*

²⁰ L'espressione può valere sia come metafora per l'incontentabilità delle monache, sia per il loro appetito sessuale: si pensi a Rustico che mette «il diavolo in Ninferno» con Alibech (*Dec.* III 10).

di cortigiane, totale padrone della realtà, con qualche lato boccacesco ma non boccacciano, volutamente distante nel suo *quid* dal calore dei primi castigatori di cortigiane della tradizione fabliolistica occidentale, come Boivin de Provins o Sanson²¹. Ciò, s'intende, non va a detrimento della creazione letteraria di Giraldo: se infatti si considera l'insistenza di Ponzio sul fatto che Vico conosca «l'arte» delle ingannatrici (44, 52, 54, 56), il ferrarese si tinge di una impercettibile sfumatura malinconica, disincantato com'è verso la malvagità cortigiana, quasi abbia coscienza che con queste donne non è possibile alcun tipo di relazione se non imperniata sul raggiro. Il che può fornire una prospettiva diversa per riflettere sul discorso generale di Giraldo nell'arco della deca introduttiva, la cui ultima novella narra della redenzione della buona prostituta Melina.

La virtù e l'inganno

Si torni alla scena dell'inganno dell'anello. L'aspetto cruciale della questione è la liceità del comportamento di Vico che, in sede di commento alla novella di Ponzio, dà luogo a un battibecco tra lui e Aulo: i due discutono del carattere truffaldino della vendetta di Vico e gli strascichi del diverbio si protraggono sino alla fine della deca²². Aulo biasima Vico rim-

²¹ Per il *fabliaux* di Boivin de Provins, si è usato *Fabliaux*, a cura di G. C. BELLETTI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022, pp. 52-77, su cui almeno M. ZINK, *Boivin, auteur et personnage*, «Littératures», VI (automne 1982), pp. 7-13.

²² I primi narratori si schierano con Ponzio (Flaminio in *Ecatom.* Intr. 41 e, benché non troppo convintamente, Quinto in Intr. nov. 6 6-7, Sempronio in Intr. nov. 7 8) o con Fabio (Aulo in *Ecatom.* Intr. nov. 3, Massimo in Intr. nov. 4 8, Flavio in Intr. nov. 8, Curzio in Intr. nov. 9 5), anche se Flaminio sembra già ora meno fermo sulle sue posizioni; solo Lucio appare *super partes* in *Ecatom.* Intr. nov. 10.

proverandogli «il fingere» e «lo ingannare», alludendo al traviamiento dell'amico Cecco (il facilitatore dell'incontro al buio con la greca, che da «nobilissimo» diviene «insidiatore ad una femina» e commette cosa non «degn» di un «gentiluomo», *Ecatom.* Intr. nov. 3 3) e alla «truffa» ai danni della greca. Soprattutto la sostituzione degli anelli porta Aulo a mettere in guardia la brigata dall'emulare le fraudolente azioni di Vico per ottenere l'amore di qualche cortigiana:

Ma lasciando il dir di Cecco, vi dico che Vico è da essere doppiamente biasimato: prima per avere indotto un gentiluomo a fare contra la greca quanto ci avete narrato, poscia avendola egli (per dir voce convenevole al misfatto) truffata anco, col darle il falso rubino per lo vero. Non credo io già che vi sia alcuno di noi che volesse divenir tale per godersi di qualunque tra queste femine è la più bella, se bellezza però puote essere in alcuna di loro, delle quali non è punto meno sozzo l'animo che si sia il corpo sottoposto a ogni sceleraggine; né mi credo io che il vostro novellare abbia fatto venir voglia ad alcun di noi di starsi con così fatte donne, per dovere essere di loro in tal modo vincitore (*Ecatom.* Intr. nov. 3 4-5)²³.

La rettitudine, lascia intendere Aulo, viene prima di una rivalsa personale, indipendentemente dal livello morale dell'ingannato: le «pessime» azioni di Vico sono, per così dire, «biasimevoli» in valore assoluto e nessuno della brigata vorrebbe commetterle, per quanto bella e ammaliante sia la cortigiana da godersi.

Le parole di Aulo sono coerenti con quanto teorizzato in apertura del secondo *Dialogo* da Lelio. Con l'immagine platonica dei due cavalli e della biga (*Fedro*, 246b, 253d-e, 254a-b),

²³ Si noti la declinazione divisiva del tema dell'inganno degli anelli negli *Ecatommiti* e conciliante invece nel *Decameron*, dove porta alla concordia l'ebreo Melchisedech e il musulmano Saladino. Sui meccanismi che regolano i dibattiti fra i narratori sulle storie, VILLARI, *Autore, narratori, personaggi*, pp. 118-24. Sull'amore negli *Ecatommiti*, platonicamente inteso, EAD., nota 1 a *Ecatom.* Intr. 119, p. 87.

Lelio spiega che l'esuberanza giovanile è quasi irrefrenabile a causa del concorso dell'anima vegetativa, che aspira all'utile, e dell'anima sensitiva, che tende al diletto (*Dial.* II 5-6). La forza di questo connubio appare «manifestissimamente nell'operare» dei giovani, che cercano sempre il «piacere» e, soprattutto, la «libidine» (*Dial.* II 8). Essi poi diventano preda di «disordinati desideri», poiché sono «instabili e spiace loro oggi quello che ieri lor piacque», sono soggetti «all'ira» che li trae «fuori del giusto» e, per rispondere alle ingiurie ricevute, «entrano a contesa grave e a' pericoli manifesti della vita, tratti dal desiderio della vendetta, con molta audacia e con poca considerazione» (*Dial.* II 9-10)²⁴. Fin qui, la teorizzazione della gioventù pare quasi modellata sulla vicenda di Vico: Ponzio dice che egli è «per sua natural disposizione, molto pieghevole a pigliarsi piacere» delle prostitute (6), lo descrive zelante nel ricercare e conseguire il godimento sessuale, racconta l'abbandono repentino della schiavona dopo essersene assicurato i servigi sessuali («Tra questo mezzo tempo il giovane, al quale era aggrado mutar pasto al suo sparvieri, s'innamorò di un'altra cortegiana», 49) e enfatizza il suo desiderio di «vendetta» maturato in lui dopo il furto dei cinquanta fiorini (77, con «vendetta» che ritorna in *Dial.* II 10).

Si esaurisse qui la descrizione, anche a proposito di Vico si potrebbe concordare col parere di Aulo e del quattordicenne Giannettino d'Oria, il quale, ascoltate le parole di Lelio sulla gioventù, afferma che un ragazzo come quello descritto dal maestro sia un «mostro» e che la giovinezza appaia un'età riprovevole e viziosa (*Dial.* II 22)²⁵. Tuttavia, la risposta di Pon-

²⁴ Sull'ira nel *Decameron*, M. PASCALE, *Nella casa di Marte. Per una fenomenologia dell'ira nel «Decameron»*, «Studi sul Boccaccio», XLVI (2018), pp. 133-54.

²⁵ Lelio asserisce di aver attinto una siffatta raffigurazione della giovinezza da Aristotele e Orazio: cfr. VILLARI, nota 2 a *Dial.* II 23, p. 1050, e nota 1 a *Dial.* II 24, p. 1051.

zio alle osservazioni di Aulo rende più complessa e meno dottrinarica la questione:

Non ho io detto questo, Aulo – rispose Ponzio –, per voler persuadere ad alcuno di voi che seguiti tali femine, né perché io ve ne voglia far venire appetito, come voi dite, che pur troppo abbiamo di quelli in noi, che a ciò invita, senza ch'altri vi aggiunga stimoli pungenti. Ma perché, quando alcuno di noi, stanco dalla molta crudeltà di qualche donna che si goda delle nostre pene, è costretto a ritrovare qualche requie a' suoi martiri, ire a sfogare con una di queste tali la concepata ambascia, ciascuno di noi si mostri più tosto ad esse un Proteo, che noi proviamo loro Circi o Meduse, sì che quelle ci facciano divenir fiere e queste insensibili sassi (*Ecatom.* Intr. nov. 3 6).

Ponzio nei suoi discorsi manifesta una lucidità e una praticità incredibilmente moderne, che però non obnubilano il senso della convenienza nelle relazioni umane. Per lui, la scorrettezza e l'ingratitude sono «asprezze» da evitare, «ove il bisogno non le chiegga», e alla cortesia bisogna rispondere con la cortesia e agli inganni con gli inganni (*Ecatom.* Intr. nov. 4 5-6). Egli osserva la vicenda di Vico da una prospettiva eccentrica, vitalistica e concreta. Il bisogno delle prostitute, che sorge nell'amante dalla frustrazione di un precedente desiderio amoroso e dalla soddisfazione dell'amata per il dolore causato al proprio amante, ha una forza coercitiva nell'innamorato. Egli, infatti, per alleggerire la propria sofferenza o per dare ad essa «requie» deve ricorrere all'amore cortigiano, colorando questo surrogato di una tonalità consolatoria mista a un'implicita componente di rivalsa contro il sesso femminile, come suggerisce l'immagine violentemente vendicativa di «sfogare» la «concepata ambascia». Il desiderio sessuale prospettato da Ponzio appare inestirpabile nella gioventù, secondo quanto sosterranno pure la narratrice Orazia e il personaggio della filosofa Epizia, che ne farà argomentazione per pe-

rorare la salvezza del fratello condannato²⁶. Né il diniego dell'amata né la sua malvagità possono indurre l'uomo a sottrarsi a tale pulsione, che trova pace solo nel coito. In questo le parole di Ponzio ricordano l'appetito sessuale che, nell'apologo delle papere (*Dec.* IV intr.), finisce per assalire il giovane Balducci. I fatti sono noti: il figlioletto di Filippo Balducci viene cresciuto da suo padre in sante orazioni lontano dalle cose del mondo; ma quando il «romitello» ormai diciottenne, durante la prima visita della sua vita a Firenze, viene attratto da un gruppo di donne, i tentativi di mistificazione del padre («Elle si chiamano papere», «elle son mala cosa») e i suoi sforzi passati si risolvono in un fallimento, tanto che Filippo «sentì incontanente più aver di forza la natura che il suo ingegno» (*Dec.* IV intr. 12-29). Certo cambiano la condizione del protagonista (Vico è «nobile e gentile», Filippo e suo figlio sono «di condizione assai leggiere»), lo *status* sociale delle donne (cortigiane quelle amate da Vico, generiche «belle» e «ornate» quelle ambite dal Balducci) e la situazione sentimentale dell'amante (un gaudente negli *Ecatommiti*, un «giovinetto senza sentimento» e «animal salvatico» nel *Decameron*); tuttavia, resta inalterato il tema dell'insopprimibile assillo del sesso, l'«appetito» che non necessita di ulteriori «stimoli pungenti» e che non ha riposo se non nella soddisfazione²⁷. Il lettore degli *Ecatommiti*,

²⁶ Orazia insiste sul fatto che «veramente il fuggire le forze d'amore non è in podestà nostra» (*Ecatom.* v 3 2, 21 e 26); Epizia perora la difesa del fratello, violatore di una vergine, appigliandosi alla sua «poca età [...] la quale il faceva degno di scusa, e per la poca esperienza e per lo stimolo ch'amore gli aveva al fianco» (*Ecatom.* VIII 5 13-14).

²⁷ A riguardo, si vedano le *auctoritates* Mario Equicola (*La redazione manoscritta del «Libro de natura de amore» di Mario Equicola*, a cura di L. RICCI, Roma, Bulzoni, 1999, IV, 2. *De la forza et potentia de amore*, pp. 395-417) e Marsilio Ficino (*El libro dell'amore*, a cura di S. NICCOLI, Firenze, Olschki, 1987, VII v); sulle «papere»: M. P. ELLERO, *Libertà e necessità nel «Decameron»: Lisa, Ghismonda e le papere di Filippo Balducci*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXCII, 639 (2015), pp. 390-413.

soprattutto se conosce il *Decameron*, giunge alla conclusione che, se questa forza è tale da vincere un rude giovinetto cresciuto ignaro della bellezza femminile, tanto più deve valere per un raffinato cittadino (si chiami Ponzio o Vico) che della piacevolezza femminile è esperto.

La difesa di Ponzio, a questo punto, si fa ancora più sottile:

E, per rispondere, Aulo, a quanto avete opposto, egli è ver che il simulare e lo ingannare da sé è male, né vi si deve appigliare alcuno, se non gli è gran forza, ma quando il tempo e gli avvenimenti delle cose il ricercano, io nol pure giudico male, ma lo stimo virtù (*Ecatom.* Intr. nov. 3 7).

Con una *concessio*, Ponzio accoglie parzialmente le ragioni di Aulo convenendo sulla natura maligna di simulazioni e inganni. Nondimeno, ci sono occasioni che «ricercano» scelte del genere, cioè le necessitano, e proprio la contingenza rischiosa non le rende più un «male» ma «virtù», giusta pure l'*auctoritas* ovidiana e alcuni *adagia* e aforismi classici ancora vitali nel Cinquecento²⁸. A questo punto diventa interessante il

²⁸ *Ars amatoria*, II 311-14: «Tantum, ne pateas verbis simulator in illis, | effice nec vultu destrue dicta tuo. | Si latet, ars prodest; adfert deprensa pudorem | atque adimit merito tempus in omne fidem» (“Ma bada di non far la figura del bugiardo quando parli, | e ciò che esprime il viso non distrugga ciò che dici. | L’arte fa buon effetto, se è nascosta; ma se appare scoperta, | fa vergogna e giustamente toglie per sempre ogni fiducia”). Si pensi a «Vulpinari cum vulpe» citato da Erasmo (*Adagi*, a cura di E. LELLI, Milano, Bompiani, 2013, II 128: “Fare la volpe con la volpe”) e «Ars deluditur arte» (“la finzione si inganna con la finzione”) dei *Distica Catonis* (1, 26, 2), ma ripreso anche da Bernardo di Chiaravalle, Alano di Lilla, Innocenzo III (cfr. *Dizionario delle sentenze latine e greche*, a cura di R. TOSI, Milano, Rizzoli, 2021, rispettivamente n. 334, pp. 236-37 e n. 338, pp. 238-39). Sulle fonti classiche e sulla simulazione nel *Decameron*: H. METER, *Verso la nascita dell’individuo moderno. Simulazione e dissimulazione nel «Decameron»*, in *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo*

parallelo con la teorizzazione dell'*honestum* nel terzo dialogo (*Dial.* III 135 e 139). Lelio afferma che la parte dell'anima tesa all'*honestum* è quella razionale, come già in Aristotele e in Cicerone, e l'ancoraggio all'*honestum*, che «non è mai diviso dalla virtù», è necessario per conseguire l'«ottimo bene», ossia quella «felicità civile» che è preclusa ai giovani per la loro poca esperienza di vita (*Dial.* I 59)²⁹. Ora, tramite il riferimento alla «virtù», Ponzio sta implicitamente asserendo che il comportamento di Vico sia stato onesto dacché, stando alle parole di Lelio, l'*honestum* e la virtù van di pari passo. La mobilitazione del lessico filosofico, sulle labbra di Ponzio, è ovviamente problematica. Essa può avere un tono più o meno provocatorio, per il carattere ribelle e dionisiaco del narratore (che però in questi discorsi appare serio), considerando il tipo di piaceri a cui è incline Vico, e pure tenendo conto che, ancora nel 1641, benché nel diverso contesto della sfera politica e di corte, Torquato Accetto insiste nel sostenere che «la simulazione [cioè quel che fa Vico, 44] non facilmente riceve quel senso onesto che si accompagna con la dissimulazione»³⁰.

È però innegabile che Ponzio stia inquadrando il problema da una diversa angolatura, disincantata e contingente, trasladando il problema nell'infimo ambito degli ingannevoli amori mercenari³¹. L'apologia di Vico da parte del narratore si im-

di *Vittore Branca*, a cura di A. FERRACIN e M. VENIER, Udine, Forum, 2014, pp. 485-504: 485-87.

²⁹ VILLARI, nota 1 a *Dial.* III 136, p. 1145. Sull'*honestum* nel mondo antico e nel *Decameron*, P. CHERCHI, *L'onestade e l'onesto raccontare del «Decameron»*, Fiesole, Cadmo, 2004, e nel Rinascimento, ID., *Il tramonto dell'onestade*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016, pp. 155-239.

³⁰ TORQUATO ACCETTO, *Della dissimulazione onesta*, IV, in ID., *Della dissimulazione onesta. Rime*, a cura di E. RIPARI, Milano, Rizzoli, 2016; per la tradizione classica e medievale legata alla *simulatio* e vitale al tempo di Giraldis: RIPARI, nota 1 a *Della dissimulazione onesta*, VIII, p. 31.

³¹ G. LEBATTEUX, *La crise de la «beffa» dans le «Diporti» et les «Ecatommiti»*, in *Formes et significations de la «beffa» dans la littérature italienne de la Renais-*

pernia sull'«ingegno» con cui il giovane affronta l'incoercibile bisogno sessuale, al punto che nell'intera novella Ponzio si premura di ribadirlo nell'*incipit* e nell'*explicit* (4-5 e 93) e si sforza di certificare la capacità discretiva e progettuale di Vico mediante scelte lessicali come “avedersi”, “conoscere”, “tener per certo”, “giudicare” (77). Secondo Ponzio, nel rocambolesco e minaccioso mondo delle cortigiane, con il quale si è costretti a fare i conti, il ferrarese diventa un esempio positivo per la sua natura elastica, strategica e proteica, che già Ovidio celebra quale dote dell'amante richiamando appunto Proteo:

Pectoribus mores tot sunt, quot in orbe figurae;
 qui sapit, innumeris moribus aptus erit,
 utque leves Proteus modo se tenuabit in undas,
 nunc leo, nunc arbor, nunc erit hirtus aper
 (*Ars amatoria*, I 759-63)³².

Nell'impossibilità di sottrarsi all'appetito carnale, la difficoltà è non incappare nel totale asservimento all'impellente bisogno fisiologico dell'amore cortigiano, mantenere una forma di distacco da esso così da ritagliarsi uno spazio di manovra che consenta di svicolarsi in caso di rischio. In questo, Vico si dimostra un maestro poiché non vince soltanto su generiche «femine», che già nell'apologo delle papere, secondo Filippo Balducci, sono strenue avversarie degli uomini, ma sconfigge addirittura le abili e infide cortigiane, la cui insidiosa sagacia è minuziosamente delineata da Pietro Aretino nei *Dialoghi*. Di più, Vico le batte sul loro stesso terreno, «simulando con queste simulatrici» (*Ecatom.* Intr. nov. 2 44) come precetta

sance, a cura di A. ROCHON, Parigi, Université de la Sorbonne nouvelle, 1972, pp. 179-201: 196-98.

³² “Ogni cuore ha un carattere diverso, come ognuno ha diverso l'aspetto: | chi è intelligente s'adatterà a innumerevoli caratteri | e come Proteo si scioglierà facendosi onda leggera, | oppure sarà di volta in volta leone, albero, ispido cinghiale”.

Ovidio: «Fallite fallentes; ex magna parte profanum | sunt genus; in laqueos quos posuere cadant» (*Ars amatoria*, I 645-46; si noti in entrambi i testi la figura etimologica)³³. Vico, incline all'appetito sessuale come altri, si distingue dalla massa per non venirne sopraffatto, grazie a un connubio funzionale tra pulsione e «ingegno» che non fa mortificare la sua intelligenza dal senso. Nella prospettiva anticonvenzionale e paradossale di Ponzio, dunque, Vico è presentato come uno di quei rari giovani «discreti e di vivace ingegno e di tal discorso, che si mostrino di maturo giudizio innanzi gli anni», di cui Fabio e Lelio ammettono l'esistenza e che elogiano (*Dial.* III 10 e 12), anziché uno dei tanti «senza elezione e senza giudizio, per la poca esperienza» (*Dial.* III 6).

La strategia comportamentale di lettura della realtà che Ponzio celebra in Vico ha un suo ineludibile precedente nell'«industria» boccacciana: intesa come «perseveranza», «capacità di pianificare» e «prontezza nel reagire ai casi difficili o sfortunati», essa copre un ventaglio di accezioni e sfumature connesse all'«impatto della ragione nella pratica quotidiana» e che, sin dall'inizio del *Decameron*, si collegano anche all'idea di onestà e dirittura³⁴. Si ascolti, a riguardo, l'autorevole voce di Pampinea, nella sua orazione volta a convincere le donne che bisogna, ed anzi è ottima cosa, fuggire la peste in contado:

Natural ragione è, di ciascuno che ci nasce, la sua vita quanto può aiutare e conservare e difendere: e concedesi questo tanto, che alcuna volta è già addivenuto che, per guardar quella, senza colpa alcuna si sono uccisi degli uomini. E se questo concedono le leggi, nelle sollecitudini delle quali è il ben vivere d'ogni mortale, quanto maggiormente, senza offesa d'alcuno, è a noi e a qualunque altro onesto

³³ «Ingannate chi inganna; le donne sono, in maggioranza, | una razza sacrilega: che cadano nei lacci che hanno teso».

³⁴ ALFANO, Scheda Introduttiva alla Giornata III e QUONDAM, *Le cose (e le parole) del mondo*, entrambi in *Decameron*, pp. 498 e 1783-84.

alla conservazione della nostra vita prendere quegli rimedii che noi possiamo? (*Dec.* I intr. 53-55)³⁵.

Pampinea pone come esempio il caso estremo in cui, per tutelare la propria vita, diventa legale addirittura uccidere degli uomini, dal che inferisce che, quando si può agire per l'autoconservazione senza addurre nocumento a nessuno, ogni azione è lecita «a noi e a qualunque altro onesto». Ora, l'ambiente delle meretrici frequentato da Vico forse non sarà più pericoloso dell'epidemia del 1348, ma vi si annidano molti rischi e vizi, sia per l'insostenibile molestia delle pulsioni sessuali sia perché popolato di mentitori e, dice Ponzio, «chi abita con chi è finto o con altri di cui si tema, e non finge, sempre col peggio si rimane» (*Ecatom.* Intr. nov. 3-8)³⁶. L'equiparabilità fra il contesto pestilenziale e quello mercenario traluce dalle parole di Ponzio in *Ecatom.* Intr. nov. 7-7: «Già detto lo vi ho, che lo ingannare chi prende diletto di fare frode ad altri è virtù e non vizio, perché *non meno le leggi civili che quelle della natura lo ci concedono*». Pampinea e Ponzio asseriscono che tanto la Natura quanto la legge umana legittimano in contesti pericolosi la possibilità di azioni altrimenti condannabili: l'omicidio per la sopravvivenza in un caso, l'inganno per l'autodifesa sotto coazione (sessuale, quindi naturale) nell'altro. Di nuovo, le due riflessioni si pongono su piani non esattamente comparabili (la salvezza e la soddisfazione sessuale), ma mi sembra che la difficoltà di ritenere le parole di Ponzio una pura istigazione risieda nell'imprescindibilità del tormentoso appetito erotico, urgente (se vogliamo) quasi quanto la sopravvivenza fisica. È in questa prospettiva che le condotte in teoria riprovevoli di Vico divengono virtuose, secondo

³⁵ Si veda M. VEGLIA, Nota esegetica a *Dec.* Intr., in *Decameron*, a cura di M. VEGLIA, Milano, Feltrinelli, 2020, pp. 60-62.

³⁶ Si noti la prossimità all'*adaqium* «Qui nescit fingere nescit vivere», citato polemicamente da ACCETTO, *Della dissimulazione onesta*, IV.

Ponzio, nel vincere la malizia altrui in un panorama socialmente minaccioso, per certi versi accostabile alla sciagura della peste e per molti altri rievocante la diffidenza, gli infingimenti, gli inganni, gli egoismi, la corruzione degli ambienti politici e di palazzo (*Ecatom.* Intr. nov. 3 9-10). Nel lungo spunto del narratore sulle somiglianze fra il mondo dell'amore prezzolato e il mondo di corte, lo scenario di relazioni interpersonali è allarmante e gli strumenti di preservazione contro tresche, mire particolari e simulazione appaiono di necessità essere la scaltrezza e la cura del proprio interesse. In tale perverso gioco a carte scoperte, che ha la sua paradossale liceità nella cognizione della propria scorrettezza fra i suoi partecipanti, l'*ars simulandi* è strumento di sopravvivenza e di resilienza, che annulla il rischio di incappare nel vizio.

Per riassumere, l'apologia di Vico poggia sul pericolo e sulla ingannevolezza dell'ambiente delle meretrici in cui il nobile ferrarese agisce, si aggrappa al dato di fatto dell'impossibilità di sottrarsi alle delusioni erotiche e al desiderio sessuale, è corroborata dal ricorso all'ingegno come strumento di autodifesa in una sfida "correttamente scorretta" dove ognuno usa le armi più congeniali. È una concezione individualistica che appare in continuità con quella che, per Helmut Meter, è sposata da Boccaccio nel *Decameron*, dove la brigata spesso non condanna la simulazione o, al massimo, la mette in problema³⁷. L'asserzione che l'inganno di Vico sia virtuoso e quindi onesto, che di per sé detiene una certa connotazione provocatoria, non va però certamente osservata alla luce del contesto teorico e filosofico dei *Dialoghi della vita civile* (dove Lelio e Torquato impartiscono i loro insegnamenti morali), piuttosto

³⁷ Emblematiche le parole di Pampinea sulla «giusta retribuzione» dello scolare Rinieri nei confronti della crudele Elena, con la brigata che oscilla fra approvazione e «moderata compassione» (*Dec.* VIII 7 3 e VIII 8 2). Sul tema, METER, *Verso la nascita dell'individuo moderno*, p. 486.

deve essere letta in relazione a ragionamenti estremamente ancorati alla realtà, secondo cioè la proposta iniziale del narratore Flaminio nella deca introduttiva:

né voglio che parliate con quel modo col quale molti, che (a giudizio mio) si sono dimenticati essere nati uomini, parlato ne hanno, e vogliono che solo col mirare, coll'udire e colla mente si debbano godere le bellezze di chi si ama e non più là cercare (*Ecatom.* Intr. 22).

Nella discrepanza fra “come gli uomini dovrebbero comportarsi” e “come gli uomini sono costretti a comportarsi”, nella differenza dei contesti in cui hanno luogo i *Dialoghi* e il vero mondo cittadino di Vico si radica il dilemma su cui Ponzio e Aulo dibattono: la concretezza della realtà convince Ponzio a presentare Vico come un individuo razionale, non nell’accezione poi espressa nei *Dialoghi*, ma in quella, più boccacciana, di industrioso e astuto, in un’interpretazione della contingenza che esula dai termini filosofici e dunque implica un’ambiguità di fondo dei concetti di onestà e razionalità.

Il fervido dibattito fra Aulo e Ponzio è chiuso dall’anziano Fabio che, *tranchant* e quasi seccato perché Ponzio sin dall’*Introduzione* sta perorando l’idea immorale che l’accortezza può consentire di godere l’amore mercenario, con una domanda retorica sancisce l’impossibilità di trovare «quiete» in amori basati sull’inganno e la simulazione, tanto simili al «sasso» sul «capo di Tantalò» che lo fa vivere «sempre in continuo timore» (*Ecatom.* Intr. 109). Lo stesso Fabio aggiunge, in maniera pungente, che l’abilità di Vico nulla gli avrebbe giovato in una relazione con una spagnola o una napoletana, più smalziate della schiavona e della greca. È possibile che Fabio voglia ridimensionare le letture, per lui estreme e troppo soggettive, verso cui il ribelle Ponzio ha lecitamente (in base al privilegio) indirizzato la conversazione, reagendo quindi alle continue provocazioni di quest’ultimo dopo la propria lunga apologia dell’amore matrimoniale (*Ecatom.* Intr. 82-96) così da mante-

nere l'esemplarità dell'atto narrativo³⁸. Si può anche pensare che l'austero sessantenne, in virtù della propria esperienza di vita, tenti uno scandaglio dell'interiorità di tutti gli amanti delle prostitute, Vico incluso, mettendone in luce le paure e le ansie derivanti dalla precarietà e dai rischi degli amori cortigiani (osservazioni naturalmente valide di per sé, benché vada notato che Ponzio non accenna mai a simili moti dell'animo o preoccupazioni del genere per il suo protagonista). Nella prospettiva di Fabio, padroneggiare la strategia al pari di Vico non basta: bisogna metterla alla prova dei casi più spinosi, delle persone più abiette e della loro malignità (neanche la schiavona e la greca fossero due dolci ingenuotte), e non è detto che colui il quale è riuscito a cavarsela un paio di volte ce la farebbe in ogni occasione (*Ecatom.* Intr. nov. 3 11). L'intervento di Fabio non è forse tanto una sfida al carismatico e divisivo personaggio di Vico, quanto il tentativo di chi, in uno scontro generazionale, tenta di far comprendere le proprie ragioni a interlocutori giovani e insofferenti verso le regole sociali e morali: operazione che pare richiedere, allora, che talvolta il vecchio saggio si faccia ascoltare con durezza e non sempre «amorevolmente e domesticamente favellando» (*Ecatom.* Intr. 96). La battuta di Fabio (*Ecatom.* Intr. nov. 3 11) diventa, però, ancor più significativa se si tiene conto di alcune implicazioni narrative, finora non evidenziate, della novella, che consentono di accostare la figura di Vico a quella del decameroniano Ciappelletto. Precisa è, infatti, la coincidenza tra il lacerto testuale in cui Vico sostituisce l'anello di valore con la copia (*Ecatom.* Intr. nov. 2 87: «giuocando in questo mezzo gentilmente di mano, *come quegli che troppo bene il sapea*

³⁸ Su questi temi: R. BRAGANTINI, *I conti con la storia: Giraldis e i narratori di metà secolo*, «Critica letteraria», CLIX-CLX, 2-3 (2013), pp. 427-41: 436-37 e 440-41; LEBATTEUX, *La crise de la "beffa"*, p. 197; VILLARI, *Introduzione*, pp. XL-XLVII.

fare, ascose il vero») e la memorabile stringa testuale della novella di Ciappelletto, quando, al termine della sacrilega confessione, egli piange disperato e inconsolabile al finto pensiero di aver bestemmiato la mamma quando era piccolino: «e ultimamente cominciò a sospirare e appresso a piagner forte, *come colui che il sapeva troppo ben fare* quando volea» (*Dec.* I 1 65)³⁹. La ripetizione praticamente *ad litteram*, con posposizione del verbo servile, rievoca la figura di un delinquente e grande simulatore che, in punto di morte, quasi osa sfidare Dio («Io ho, vivendo, tante ingiurie fatte a Domenedio, che, per farnegli io una ora in su la mia morte, né più né meno ne farà», *Dec.* I 1 28) e riesce a farla in barba a un'intera comunità⁴⁰. La locuzione adoperata da Boccaccio per Ciappelletto è utilizzata con cura da Giraldi. Essa riverbera su Vico la caratteristica e maliziosa abilità recitativa del notaio pratese, invitta nella dinamica della novella boccacciana e, con la prestazione oratoria di frate Cipolla, insuperata nell'intero *Decameron*. Ne consegue che, quando, nella finzione narrativa degli *Ecatommitti*, Fabio sfida Vico a provare le sue capacità con le più furbe spagnole o napoletane, di fatto sta provocando un uomo per connotare il quale è stato mobilitato il più inquietante e indecifrabile degli uomini decameroniani: un ingannatore così convincente che persino il narratore Panfilo, sebbene solo per

³⁹ La stringa testuale è identica anche in *Ecatom.* V 6 18, per delineare ancora un atto di simulazione (a fin di bene). Ciappelletto sembra il riferimento di Giraldi per personaggi ingannevoli, come Epivolo, che ha «un animo tanto scelerato, che il peggiore non fu mai veduto in uman core» (*Ecatom.* IV 1 5).

⁴⁰ Sulla *desperatio* del protagonista: CAMASSA, *Dio, l'oscurità e il talento*, pp. 50 e 140. Il grande inganno di Ciappelletto colpisce un «frate antico di santa e di buona vita e gran maestro in Iscrittura e molto venerabile uomo» (*Dec.* I 1 30), i religiosi che accolgono l'improbabile santa salma del «pigliore uomo forse che mai nascesse» (*Dec.* I 1 15) e, infine, individui loschi come i borgognoni, rinomati bestemmiatori e «uomini riottosi e di mala condizione e misleali» (*Dec.* I 1 8).

un attimo, gli concede la possibilità di essersi pentito e di aver ottenuto misericordia da Dio (*Dec.* I 1 89). In definitiva, però, il consenso iniziale suscitato da Vico, figura che ammicca agli industriosi personaggi boccacciani e con in più quel tocco di fascino relato alla sfumatura di inquietudine per l'allusione a Ciappelletto, è affiancato e sopraffatto dalla moralità della coppia Fabio-Aulo e, idealmente, degli interlocutori dei *Dialoghi*, in base alle cui teorie Vico sarebbe tutto soggetto all'anima sensitiva e, quindi, irrazionale. Il fatto che l'ambigua e irriverente prospettiva di Ponzio valorizzi la lucidità calcolatrice di Vico non intacca (anzi, mi pare renda più movimentato e intrigante) l'esito complessivo dell'operazione giraladiana di appropriamento e di rielaborazione critica del *Decameron*, che vuole canalizzare eticamente anche le forze più sotterranee e eversive del modello.

Il seduttore di cortigiane

In un clima letterario che pochi anni prima (1524-27 circa) ha visto la circolazione scandalosa dei *Sonetti lussuriosi* di Aretino e delle incisioni dei "modi" di Marcantonio Raimondi su disegni di Giulio Romano, il lettore avvezzo all'erotismo e alle pagine industriosamente pornografiche di Boccaccio finisce col provare per il «cozzone» di giumente Vico una certa approvazione se non una vera e propria ammirazione, anche se ciò esula ragionevolmente dagli intenti giraladiani, giusta la reprimenda di Aulo e la secca chiusura di Fabio al dibattito sulla novella. La morale castigata degli *Ecatommiti* non concede indugi su personaggi come Vico (meno che mai una saga, che pure Ponzio paventa, *Ecatom.* Intr. nov. 6 5). Inoltre, l'insistenza di Giraldi sulla *varietas* dei personaggi delle novelle impedisce al lettore di affezionarsi troppo a uno di essi o che si generino dinamiche che lo rendano (nel bene o nel male) memorabile, come avviene con il chiacchiericcio dileggiante

su Calandrino nel *Decameron*. Questa scelta di Giraldis funziona, poiché difatti l'attenzione del lettore si concentra sulla *facies* civile e morale delle azioni narrate, piuttosto che sulle caratteristiche dei protagonisti. Tutto ciò determina un attenuamento (se non una vanificazione) del potenziale di figure come Vico a livello di *inventio*, come spesso accade nei libri di novelle cinquecenteschi a cornice in cui le vicende, prive del vigore narrativo e schiave del rigore dimostrativo, sono secondarie rispetto al vero fulcro dell'opera, le discussioni fra i narratori⁴¹. Anche la vibrante energia di Ponzio abbraccia gradualmente l'incalzante moralità di Fabio e degli altri. Non è un caso, infatti, che proprio Ponzio, quasi redimendosi per le proprie asserzioni anticonformiste e accoccolandosi sotto l'ala dell'*honestum* di Lelio, canta remissivamente su incarico di Fabio le due canzoni che suggellano i primi due *Dialoghi*, i cui temi sono tutt'altro che libertini e provocatori: l'amore spirituale fondato sulla teoria neoplatonica dei tre gradi d'amore e sulla virtù come premio della vita onesta⁴². Inoltre, l'ultima novella di Ponzio sarà *Ecatom. X 4*, la storia travagliata della castissima Sofronia, che fa il verso alle avventure erotiche di Alatiel (*Dec. II 7*) con richiami alla Lucrezia romana, ratificando l'evoluzione dell'eversivo narratore. Questo svuotamento della carica perturbatrice del narratore eversivo si oppone nettamente alla scelta del *Decameron*, dove Dioneo riesce nel difficile intento di smontare la solennità della novella finale di Griselda con una battuta oscena⁴³.

⁴¹ BARBERI SQUAROTTI, *La "cornice"*, p. 308; M. GUGLIELMINETTI, *La cornice e il furto. Studi sulla novella del '500*, Bologna, Zanichelli, 1984, pp. 27-28.

⁴² Cfr. VILLARI, nota 4 a *Dial. I 278*, p. 1040 e nota 3 a *Dial. II 236*, p. 1108.

⁴³ «Al quale [Gualtieri] non sarebbe forse stato male investito d'essersi abbattuto a una che quando, fuor di casa, l'avesse fuori in camiscia cac-

Senza voler estendere quanto si asserirà a tutti gli *Ecatommiti*, si colgono delle differenze sostanziali fra la novella di Ponzio e racconti affini nel *Decameron*. Giralardi, tramite Aulo e Fabio, avvolge nella sua spirale etica la biasimevole carica di segno opposto della novella di Vico (ma verrebbe da dire di tutto il brulicante mondo delle cortigiane), mentre Boccaccio problematizza sornionamente anche tramite i suoi narratori più autorevoli come Panfilo e Pampinea, spalancando da subito al lettore la complessità del mondo con i suoi non detti. Negli *Ecatommiti*, il fine diletto e consolatorio del novellare viene subordinato alla discussione valutativa sugli aspetti etico-morali, fra l'altro dagli esiti già inquadrabili in partenza e con un ineludibile tono da raffinatissimo *exemplum*, piuttosto che esser correlato a una riflessione dalla «leggera profondità» come quella del *Decameron*, dove i fatti raccontati scorrono spesso senza consentire un giudizio inequivocabile su di loro (ferma restando la capacità di entrambe le opere di generare riflessioni vere e profonde)⁴⁴. Si deve ancora notare una sensazione pregevole del libro di Giralardi: soprattutto all'inizio, dando ampio spazio a Ponzio e Flaminio, esso guarda a personaggi come Vico con un risentimento certo programmatico ma pure un po' epidermico, cioè senza annientare del tutto l'interesse per loro e con una curiosità accompagnata dalla coscienza di non poterli celebrare né appoggiare⁴⁵. La loro stigmatizzazione sistematica talora malcela una sotterranea voglia di capirli, indagarli, giustificarli (penso soprattutto alla chiusura intransigente di Fabio all'alterco fra Ponzio e Aulo). Così,

ciata, s'avesse sì a un altro fatto scuotere il pillicione che riuscito ne fosse una bella roba» (*Dec.* X 10 69).

⁴⁴ F. BAUSI, *Leggere il «Decameron»*, Bologna, Il Mulino, 2017, pp. 37-75.

⁴⁵ Si legga il parere su Flaminio di C. LUCAS, *Réalités matérielles et espace mental dans les «Ecatommiti» de G. B. Giralardi Cinzio*, in *L'après Boccace. La nouvelle italienne aux XV^e et XVI^e siècles*, a cura di B. LAROCHE, Parigi, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 297-355, pp. 349-51.

sebbene Vico appaia un personaggio fuori tempo massimo e incastrato in un progetto intellettuale che non può esaltarlo, pure gli *Ecatommiti* ne covano la fiamma sotto le sue stesse ceneri, nonostante la coscienza di non poterla alimentare ma solo (questo sì) di farla trapelare. Il risultato, mi sembra, è un'energia pulsante non troppo diversa da quella del *Decameron*, emanata anch'essa dalla sollecitazione continua del lettore mediante la brigata, la cui riflessione su atti e personaggi (eticamente fondata su la «reverenda autorità delle leggi, così divine come umane», *Dec. Intr.* 23⁴⁶) è sfaccettata e affronta anche gli argomenti più scabrosi con un delicato equilibrio fra una verecondia coraggiosa e una spudoratezza conveniente.

Fatto sta che del *tombreur* di cortigiane viene troncata sul nascere la celebrazione e la fortuna, toccata invece, coerentemente con il gusto del tempo, alla tragica e truculenta Orbecche, come si evince dalle lettere di Bartolomeo Cavalcanti e Sallustio Piccolomini⁴⁷. L'accanimento di Aulo e Fabio su Vico si chiarisce ulteriormente se si leggono altre novelle degli *Ecatommiti* in cui sono centrali la giovinezza o l'amore mercenario. Quanto al primo tema, c'è il caso limite di *Ecatom. V 1*, un'appassionante storia d'amore, politica e tradimento con protagonista il giovane re di Persia Rodobano, il quale, ingannato dal malvagio doppiogiochista Grippo, scatena una guerra sanguinosa contro il paese di sua moglie Selene, l'Egitto. Nei commenti, «tutti» i membri della brigata giraldiana insistono sul fatto che sia giusto scusare il re per i suoi errori, in virtù proprio della sua giovane età⁴⁸. Non è un paradosso che, negli

⁴⁶ VEGLIA, Nota esegetica a *Dec. Intr.*, in BOCCACCIO, *Decameron*, pp. 60-62 e BAUSI, *Leggere il «Decameron»*, p. 74.

⁴⁷ *Lettera del signor Bartolomeo Cavalcanti*, 14, in GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, pp. 1883-87 e *Lettera del signor Sallustio Piccolomini*, 4, ivi, pp. 1888-89.

⁴⁸ «la giovane età di Rodobano parve ad ognuno atta a poter lasciarsi ingannare da uno di grave età e di molta autorità appresso lui» e «la giovane età fe' Rodobano degno di scusa» (*Ecatom. V 2 2*).

Ecatommiti, una guerra che causa tanti morti, voluta da un giovane re (pure pagano) che si è fatto raggirare, sia meno grave del coito *natura cogente* di un altrettanto giovane ingegnoso che ribatte colpo su colpo agli inganni delle meretrici. Nonostante le motivazioni del conflitto bellico siano private, infatti, Rodobano sbaglia inconsapevolmente e fidandosi del malvagio Grippo, non spinto da stimoli erotici o, meno che mai, da un truffaldino desiderio di rivincita. Di qui, la scusabilità del giovane re agli occhi della brigata.

Quanto all'amore mercenario, esemplificativo è un parallelo con *Ecatom.* VI 7, che ha per protagonista il nobile e magnanimo ferrarese Filippo Sala, figura esemplata su Federigo degli Alberighi. A Venezia, di lui si innamora una cortigiana che «riccamente, e con riputazione a lei convenevole, esercitava la sua dionesta arte» (*Ecatom.* VI 7 8; si noti la descrizione sprezzante), ricambiata sinceramente da Filippo. Sei anni dopo il rientro di quest'ultimo a Ferrara, la cortigiana si reca nella città estense a cercarlo e lui, impoverito, per non sfigurare, accetta la proposta del conte Paolo Costabili di utilizzare la sua casa e i suoi beni per fingersi ancora ricco. Vico e Filippo si comportano similmente: hanno una certa consuetudine con le prostitute e nessuno dei due se ne vergogna (*Ecatom.* VI 7 25-28), fanno loro abitualmente tante promesse come già Sanson in *Richeut* (*Ecatom.* VI 7 9 e *passim*, Intr. nov. 2 38 e *passim*; *Richeut*, 743-744) e come sollecitava a fare il *praeceptor* Ovidio (benché con un'amante nobile: «Promittas facito; quid enim promittere laedit? | Pollicitis dives quilibet esse potest», *Ars amatoria*, I 443-44; «Nec timide promitte; trahunt promissa puellas», *Ars amatoria*, I 631), mistificano qualcosa (uno, per mantenere la sua reputazione, l'altro, per riprendersi con gli interessi il suo denaro). Peraltro, mentre Vico reagisce a un furto subito con l'inganno dell'anello poi scoperto dalle greche, Filippo invece lascia partire la veneziana donandole un ricco anello non suo (è del conte) e, soprattutto, senza rivelar-

le la propria condizione: a conti fatti, dunque, simulando. L'unica differenza di rilievo tra Filippo e Vico sembra essere la virtù della magnanimità, che caratterizza il primo determinando il suo impoverimento, sebbene (a onor del vero) nei fatti essa sia inconsistente a livello narrativo ed emerga solo dall'interpretazione del narratore Curzio⁴⁹.

Eppure, al netto della «virtù» dell'innamorato Filippo controbalanciata però dall'ingegno di Vico, non bisogna stupirsi di quanto piaccia «maravigliosamente ad ognuno la novella» (*Ecatom.* VI 8 2) e quanto biasimo invece si abbatta su Vico: a Filippo, in effetti, manca quella malizia che invece è tratto peculiare di Vico. In più, se entrambi i personaggi agiscono in un contesto erotico e mercenario, tuttavia i sentimenti di Filippo sono puri e contraccambiati dalla buona cortigiana, la quale sollecita in lui la lodevole verecondia per il proprio *status* di impoverito e il timore di non poterla ricevere onorevolmente:

mi duole ora, per vedermi mancare il modo di onorare costei come sarebbe il desiderio mio e come meriterebbe l'atto usato da lei in venirmi a retrovare (*Ecatom.* VI 7 28).

In questo senso, la simulazione attuata da Filippo è ancilla della sua virtù d'animo. Si aggiunga il non trascurabile, liberale e «cortese» invito di Filippo al Conte, «molto vago di donne belle» (*Ecatom.* VI 7 52), di ricambiare la sua generosità offrendogli l'amata cortigiana (puntualmente rifiutato dal Conte, com'è naturale in una novella che celebra l'amicizia).

Sicuramente, quindi, il lascito più significativo della novella di Vico e delle valutazioni conseguenti riguarda la capacità degli *Ecatommiti* di considerare una vastità di casi, che spazia-

⁴⁹ Piuttosto, a spiccare concretamente è solo la magnanimità del conte, al punto che Filippo avrebbe potuto benissimo essere uno scialacquatore qualsiasi senza che la vicenda ne risentisse.

no dai contesti più infimi (in cui agisce Vico) a quelli più alti e sublimi (di cui sono un esempio le storie di Rodobano e Filippo). Lo sguardo ecumenico di Giraldi testimonia la curiosità legata alle molteplici sfaccettature del mondo e dei casi umani, e la sua capacità di contemplare, tramite Ponzio, la «concretezza laica della novella boccacciana» (che è il punto forte della novella di Vico e che il bistrattato narratore tenta strenuamente di rinfocolare) e la «verità effettuale» che il detestabile Machiavelli indica quale stella polare nelle scelte del principe⁵⁰; ma è una curiosità che, attraverso Fabio, si apre a sfide e prospettive di rinnovamento o reinterpretazione, coerentemente con i tempi mutati, della tradizione comica.

⁵⁰ Cfr. A. ASOR ROSA, *La narrativa italiana del Seicento*, in *Letteratura Italiana*, vol. III, *Le forme del testo*, t. II, *La prosa*, Torino, Einaudi, 1984, p. 723. Cfr. NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Il Principe*, a cura di G. INGLESE, Torino, Einaudi, 2013 e 2014, XV 3.

Gli amori di Vico («Ecatommiti» Intr. nov. 2).

La novella del giovane seduttore Vico attinge a diverse storie del *Decameron*, riproponendo sia elementi tematico-narrativi sia stilistici che Giralardi utilizza per costruire la vicenda e il suo protagonista. Ne risulta una novella che la brigata discute a lungo e che utilizza come riferimento per stigmatizzare comportamenti ritenuti immorali, come si evince dalle parole dell'anziano Fabio e da un confronto con i *Dialoghi della vita civile*. Infine, si può notare la coerenza interna degli *Ecatommiti* quanto alle questioni etiche, che risalta dal parallelo della storia di Vico con altre novelle del libro in cui sono trattati i medesimi temi della gioventù esuberante e dell'amore prezzolato.

Vico's affairs («Ecatommiti» Intr. nov. 2).

The novella about the young charmer Vico probably has its starting point in some stories from Boccaccio's *Decameron*, as it is characterized by common thematic-narrative and stylistic elements, used by Giralardi to build the story and its protagonist. The novella is at length discussed by the brigata and it becomes the reference to blame immoral behaviours, as we can see in the elderly Fabio's words and through a comparison with the *Dialoghi della vita civile*. We can also notice the *Ecatommiti* internal coherence about ethical problems, which stands out by way of the comparison between Vico's tale and other novellas concerning the same themes (lively youth and mercenary love).

RENATO RICCO

GIRALDI, PLINIO E LA NATURA MATRIGNA.
PER L'EDIZIONE DI UN CARME GIRALDIANO
SUL TERREMOTO FERRARESE DEL 1570*

Durante il soggiorno pavese¹ Giraldi fu raggiunto dalla terribile notizia del terremoto che aveva colpito il territorio ferrarese a partire dal novembre 1570 (con uno sciame sismico di decrescente intensità che si sarebbe protratto fino al mag-

* Si presentano in questa sede i primi risultati di una ricerca finalizzata all'edizione critica del carme, nel contesto di un più ampio progetto di pubblicazione di testi latini inediti giraldiani. Per un più agile riscontro dei luoghi discussi, si allega in appendice la riproduzione fotografica integrale delle tre carte contenenti il carme, con numerazione a margine dei versi (fig. 1-6).

¹ Per un ragguglio globale sulla formazione di Giraldi, si rinvia, in prima battuta, a S. VILLARI, *Nota biografica*, in GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, a cura di S. VILLARI, Roma, Salerno Editrice, 2012, t. I, pp. LXXXVII-XCV e inoltre a EAD., *Le più antiche biografie giraldiane*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», I (2015), pp. 17-60, con utile integrazione di I. ROMERA PINTOR, *Giraldi Cinthio en su "Carteggio"*, in *Atti del Simposio internacional en homenaje a Renzo Cremante: Giovan Battista Giraldi Cinthio: hombre de corte, preceptista y creador* (Valencia, 8-10 novembre 2012), a cura di I. ROMERA PINTOR, «Critica letteraria», XLI, 159-160 (2013), pp. 553-72. Si tenga presente anche S. FOÀ, *Giraldi, Giovan Battista*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LVI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 2001, pp. 442-47.

RENATO RICCO, *Giraldi, Plinio e la natura matrigna. Per l'edizione di un carme giraldiano sul terremoto ferrarese del 1570*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», XI (2025), pp. 65-82.

gio 1574)². Per questa occasione egli decise di comporre un carme, trãdito da un manoscritto (costituito da tre carte) conservato presso la Biblioteca comunale Ariostea di Ferrara (Classe I, 331.4)³. Il testo è stato studiato ed edito da Lucia Dondoni in un saggio del 1977⁴, da cui è scaturito l'interesse di Vittore Pisani⁵, il quale si è soffermato su alcuni aspetti del testo e sulla necessità di intervenire criticamente ai fini dell'emendamento di presunti refusi. A distanza di quasi cinquant'anni, una nuova attenzione a quest'opera giraldiana, molto probabilmente incompleta, come in seguito si dirà, è sollecitata dall'esigenza di chiarire vari aspetti critici, a partire dalla questione di un titolo (*Ex opere de naturae largitate in humanum genus contra Plinii sententiam*) che non sembra trovare un riscontro diretto con i temi trattati nei versi superstiti.

Alla luce dei due sintagmi caratterizzanti tale titolo («de naturae largitate» e «contra Plinii sententiam») ci si aspetterebbe, infatti, un discorso sulla generosità della natura, in opposizione all'idea espressa da Plinio nella *Naturalis historia* (VII 1).

² A tal riguardo, ci si limita a rinviare a E. GUIDOBONI, *Riti di calamità: terremoti a Ferrara nel 1570-74*, «Quaderni storici», LV (1994: num. monografico *Calamità paure risposte*, a cura di A. CARACCILOLO e G. CALVI), pp. 107-35.

³ M. BONAZZA, *I manoscritti di Giovan Battista Giraldo Cinzio custoditi alla Biblioteca comunale Ariostea di Ferrara*, 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 Ariostea*, a cura di A. FARINELLI TOSELLI e M. RINALDI, Como-Pavia, Ibis, 2004, pp. 17-32: 22-23; S. VILLARI, *Giovan Battista Giraldo Cinzio*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, t. II, a cura di M. MOTOLESE, P. PROCACCIOLI e E. RUSSO, consulenza paleografica di A. CIARALLI, Roma, Salerno Editrice, 2013, pp. 235-48: 237.

⁴ L. DONDONI, *G. B. Giraldo ferrarese, maestro d'arte oratoria a Pavia*, «Rendiconti dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche, filologiche», XXII, 1-2 (1977), pp. 3-16 (il carme è alle pp. 11-15).

⁵ V. PISANI, *Un'epigramma di G. B. Giraldo Cinzio e il nome di Pavia*, «Paideia», XXXII (1977), pp. 241-43.

Niente di tutto questo si legge, però, nelle carte contenenti il carme, in cui l'autore si limita piuttosto a compiangere i propri concittadini colpiti dalla tragedia, per passare poi a un ricordo delle antiche glorie di Ferrara e ripercorrere le tappe, in una sorta di testamento spirituale, del proprio itinerario culturale e poetico⁶. L'impressione è dunque che si tratti della parte iniziale di un'opera in versi più ampia, in cui avrebbero dovuto trovare spazio le riflessioni preannunciate dal titolo.

Occorre precisare che la trattazione del tema di una natura benevola e non matrigna nei confronti dell'uomo era stata già sviluppata da Giraldi nella stesura autografa del *De usu partium sive de partibus corporis humani carmen*, composto all'incirca trentacinque anni prima⁷, agli esordi, dunque, della carriera di poeta latino⁸. I concetti richiamati fin dai titoli interni di tale carme medico («quod omnia propter hominem facta sunt [...]»; «licet homo inermis factus sit, et caetera armata, tamen homo mentis munere supra omnia animalia munitus est [...]»⁹), riconducono, infatti, a un tema antico e diffuso nella letteratura classica e moderna. E soprattutto l'interrogativo retorico sul

⁶ DONDONI, *G. B. Giraldi ferrarese*, p. 8.

⁷ La versione autografa del carme, conservato presso la Biblioteca comunale Ariostea, Classe I 370, si legge ora in GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *De usu partium sive de partibus corporis humani carmen / Carme sull'utilità delle parti o sulle parti del corpo umano*, edizione critica, commento e traduzione a cura di R. RICCO, Roma, Aracne, 2025, pp. 72-111, in particolare cfr. vv. 87-107 e relative note di commento.

⁸ Con questo carme l'autore aveva mirato a mediare la propria duplice formazione, medica e poetica (cfr. RICCO, *Introduzione* a GIRALDI CINTHIO, *De usu partium sive de partibus corporis humani carmen*, pp. 11-42).

⁹ GIRALDI CINTHIO, *De usu partium sive de partibus corporis humani carmen*, p. 26 («perché tutto è stato creato per l'uomo [...]»; «sebbene sia stato creato inerme e tutti gli altri animali muniti di arti atti a offendere, tuttavia l'uomo è dotato del dono della mente rispetto a tutti gli esseri»).

ruolo della natura («homini est natura noverca?»)¹⁰, seguito dalla risposta («Non certe, ast uni sola est mitissima mater»)¹¹ si lega implicitamente alla questione posta da Plinio in esordio del settimo libro della *Naturalis historia*:

Principium iure tribuetur homini, cuius causa videtur cuncta alia genuisse natura, magna, saeva mercede contra tanta sua munera, ut non sit satis aestimare, parens melior homini an tristior noverca fuerit¹².

¹⁰ GIRALDI CINTHIO, *De usu partium sive de partibus corporis humani carmen*, v. 104 («la natura [...] è per l'uomo matrigna?»). Salvo diversa indicazioni tutte le traduzioni sono di chi scrive.

¹¹ Ivi, v. 105 («Certamente no, anzi a lui solo è unica e dolcissima madre»).

¹² Plinio, *Nat. hist.* VII 1 1 («Cominceremo a buon diritto dall'uomo, in funzione del quale sembra che la natura abbia generato tutto il resto. Ma essa ha preteso, in cambio di doni così grandi, un prezzo alto e crudele, fino al punto che non è possibile dire con certezza se essa sia stata per l'uomo più una buona madre o una crudele matrigna»). Traduzione di G. RANUCCI in GAIO PLINIO SECONDO, *Storia naturale. II. Antropologia e zoologia. Libri 7-11*. Testo originale a fronte. Traduzioni e note di A. BORGHINI, E. GIANNARELLI, A. MARCONE e G. RANUCCI, Torino, Einaudi, 1983, p. 9. Su questo preciso passaggio, si rinvia a J. F. HEALY, *Pliny the Elder on science and technology*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 108; M. J. VEGA RAMOS, *El animal quel lora. Una nota sobre la recepción de Plinio en la literatura del Renacimiento*, in *Teoría y análisis de los discursos literarios: estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*, coordinado por S. C. MATELLÁN et alii, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 2009, pp. 457-65; M. BEAGON, *The curious eye of the Elder Pliny*, in *Pliny the Elder: Themes and contexts*, edited by R. K. GIBSON and R. MORELLO, Leiden-Boston, Brill, 2011, pp. 71-88, in particolare 79; S. T. NEWMYER, *The animal and the human in ancient and modern thought. The "man alone of animals" concept*, New York-London, Routledge, 2017, p. 37; R. P. SALLER, *Pliny's Roman economy: natural history, innovation and growth*, Princeton, Princeton University Press, 2023, p. 52; P. LI CAUSI, *Perimetrare il molteplice: la fabbricazione dell'uomo nel VII libro della «Naturalis historia» di Plinio il Vecchio*, «ClassicoContemporaneo», X (2024), pp. 204-32.

Si noti come Giraldi, nel carme sul corpo umano, proponesse una visione opposta a quella pliniana: la confutazione del concetto di natura «noverca» poggiava, in seno a quella riflessione, sulla grandiosa descrizione di tutte le varie abilità e le sconfinata possibilità offerte all'uomo, la cui unicità è ribadita dal dono divino della *ratio* in grado di contraddistinguerlo da tutti gli altri esseri animati¹³.

Questa si rivela la chiave per intendere il carme *Ex opere de naturae largitate*, il cui titolo rimanderebbe a un'idea di generosità della natura, in contrasto con l'effettivo contenuto relativo alla rappresentazione della virulenza della natura medesima (il sisma che colpì Ferrara). Il concetto implicito che avrebbe dovuto sorreggere tutto il ragionamento poggiava sull'assunto secondo cui la natura colpisce per stimolare l'uomo a esercitare il proprio ingegno, e dunque a esplicitare al meglio e sublimare la facoltà che a lui solo, tra gli esseri viventi, è stata da essa stessa elargita. Il discorso, che nel *De usu partium corporis humani* era condotto a livello universale, nel caso dell'*Ex opere de naturae largitate* si sarebbe dovuto quindi contestualizzare nella concreta realtà della Ferrara estense sconvolta dal terremoto. Della città natale l'autore ricorda in maniera sentita e appassionata i gloriosi trascorsi, affinché possano servire da sprone in tanto tragica contingenza (vv. 47-106).

Il manoscritto (Classe I 331, quarta unità codicologica) risulta essere un idiografo. Non si riconosce infatti la grafia giraladiana se non negli interventi di varia natura nel corpo del

¹³ Come già osservato (RICCO, *Introduzione* a GIRALDI CINTHIO, *De usu partium sive de partibus corporis humani carmen*, pp. 31-35), questo concetto viene ripreso e ampliato anche in vari passaggi del coro del IV atto della *Didone* (edita postuma a Venezia, Giulio Cesare Cagnacini, 1583), di cui si vedano i due blocchi di versi 2568-77 e 2587-606 (edizione di riferimento: GIAMBATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Didone*, edición a cargo de I. ROMERA PINTOR, Madrid, Editorial Complutense, 2008).

testo, nei margini e in interlinea. Giraldi fu costretto ad affidare la scrittura a un copista, molto probabilmente a causa dell'artrite che in quel periodo della sua vita gli impediva di essere autonomo nel vergare, come sua abitudine, i propri testi letterari¹⁴.

Il manoscritto (cc. 69r-71v) consta di 171 versi, suddivisi in due sezioni (vv. 1-106 e vv. 107-71), separate da un titolo distribuito su due righe («Appendit populo qua urbs Ferraria | significatur flebilis carmina»)¹⁵.

Rientri dei versi¹⁶ sembrerebbero evidenziare un'ulteriore articolazione interna, a blocchi variabili di esametri. La porzione di versi contenuta nell'ultima carta (71v) è suggellata da uno svolazzo che indica la fine del testo o più verosimilmente di una sua sezione, data la presumibile incompiutezza del carne. Non è però possibile appurare se lo scrivente abbia interrotto il lavoro di copia di un antigrafo (ora irreperibile) contenente un testo integrale o se già l'incompiutezza fosse ascrivibile all'antigrafo stesso, o ancora se le carte contenenti l'ipotetica continuazione del carne siano andate perdute. L'oggettiva incompiutezza di quanto ci è pervenuto è deducibile comunque dall'evidenza che nei versi ricopiati non vi sia alcun accenno a Plinio, ruotando invece tutto il discorso fondamentalmente intorno ai tre nuclei già evidenziati: l'accorata descrizione del terremoto ferrarese, il nostalgico ricordo delle

¹⁴ Si veda una lettera di Giraldi a Giovan Battista Pigna, del novembre del 1571 (GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996, lett. 129, pp. 430-31) in cui Giraldi esordisce facendo riferimento agli «artritis saevi dolores» che non gli consentono di tenere la penna in mano: «manus enim affecta ac prope attrita vix calamum retinet, nedum ad exarandas literas eo uti possit» (ivi, p. 30; «la mano, infatti, indebolita e quasi rattrappita a stento trattiene il calamo, e tanto meno può essere usata per vergare lettere»).

¹⁵ Per la traduzione e le ipotesi su questo punto si veda oltre, pp. 74-75.

¹⁶ Cfr. c. 69r, vv. 11, 18; c. 69v, vv. 36, 47; c. 70r, vv. 59, 73; c. 70v, v. 114; c. 71r, vv. 117, 129, 136, 143; c. 71v, vv. 154, 164.

passate glorie della propria città natale e un sentito, orgoglioso, nonché a tratti fors'anche leggermente malinconico, bilancio della propria attività letteraria.

Il copista trascrive pertanto il testo da un antigrafo (forse uno scartafaccio che gli era stato chiesto di mettere in pulito), commettendo vari errori, solo di rado corretti dal copista e più spesso emendati da Giraldi, la cui mano risulta, infatti, riconoscibile in più punti. Si riscontrano, inoltre, interventi autoriali a testo e in margine, e anche varianti alternative e postille, che fanno pensare ad uno stadio non ancora definitivo del testo¹⁷.

Si segnalano i seguenti errori di copia, corretti dall'autore secondo la prassi in vari casi tipica del suo *modus operandi*, talora con abituali segni di integrazione (^ +) o riscritture in margine o nell'interlinea:

*vomis*se per *vomuisse* (c. 69r, v. 12), *virg* per *virum* (c. 69r, v. 22), *timivisse* per *timuisse* (c. 69v, v. 27), *penatas* per *penates* (c. 69v, v. 33) *pinceps* per *princeps* (c. 69v, v. 42), *abdidit* per *abdidit* (c. 70r, v. 67), *undi* per *urbi* (c. 70r, v. 82), *iristauret* per *instauret* (c. 70r, v. 83), *extiteris* per *extiterit* (c. 70r, v. 86), *saecus* per *casus* (c. 70v, v. 91), *pose* per *posce* (c. 70v, v. 95), *fletum* per *fletum* (c. 70v, v. 96), *Popide* per *Popule* (c. 70v, v. 107), *carmina* per *carmine* (c. 70v, v. 113), *tempora* per *tempore* (c. 71r, v. 118), *arcem* per *artem* (c. 71r, v. 122), *lyrios* per *lyricos* (c. 71r, v. 124), *in ausum* per *inausum* (c. 71r, v. 129), *quaesivimus* per *quaesivi* (c. 71r, v. 130), *mentis* per *menti* (c. 71r, v. 131), *modumque*¹⁸ per *ministrent* (c. 71r, v. 132), *Amphytrionides* per *Amphitryonades* (c.

¹⁷ Si osserva, peraltro, un'analogia di fondo tra l'intento di realizzazione di questo manoscritto, che avrebbe dovuto essere messo in pulito (ma poi, di fatto, si trasformò in copia soggetta a revisione stilistica, e per di più piena di errori dovuti alla mano inesperta del copista) e la *mise en page* dell'autografo del carme *De usu partium corporis humani* (in prima istanza copia in pulito, ma poi divenuta copia di servizio latrice di correzioni autoriali – cfr. RICCO, *Nota al testo*, in GIRALDI CINTHIO, *De usu partium corporis humani*, pp. 25 e 47-48).

¹⁸ Evidente errore di anticipo di una lezione del v. 134.

71r, v. 144), *tristis* per *tristia* (c. 71v, v. 148), *optimam* per *opimam* (c. 71v, v. 164), *prebat* per *premebat* (c. 71v, v. 165).

Sono sfuggite all'autore, invece, le seguenti sviste grafiche del copista: *domino que* per *dominoque* (c. 69v, v. 57), *cunsilio* per *consilio* (c. 70v, v. 97) e *impelat* per *impleat* (c. 70v, v. 104).

Probabili interventi dello stesso copista si registrano a c. 69v, vv. 36 (*quondamdum* > *quondam*) e 44 (*virgineiceique* > *virgineique*) e a c. 71v, v. 157, con correzione *currenti calamo* (*tibi gra-ta deferat*).

La scarsa perizia dello scrivente si desume peraltro da alcune incertezze grafiche, come *cerula* per *coerula* (c. 69r, v. 13, ma con una *o* vergata in interlinea inferiore sotto la *e*) e parole dislocate fuori dallo specchio di scrittura (*felix*, c. 69v, v. 36, *paretur*, c. 71r, v. 122 e *in ausum*, c. 71r, v. 129).

Si segnalano infine le varianti d'autore, che si contraddistinguono, oltre che per un *ductus* differente¹⁹, anche per una diversa intensità d'inchiostro:

c. 69r, v. 29 *excessisse* (a testo, cancellato) > *liquisse* (in interlinea)²⁰;
c. 69v, v. 48 *cura* (a testo, cancellato) > *mente* (in interlinea, per ragioni stilistiche); c. 70v, v. 103 *paterni* (a testo, cancellato) > *felicis* a margine destro²¹; l'integrazione di un intero verso in margine destro, con richiamo in interlinea (+) (c. 69v, v. 49: *viribus et studio vigili fatisque secundis*); la sostituzione di un verso (106) a c. 70v, sfruttando lo spazio che doveva separare la prima dalla seconda sezione

¹⁹ Ma si tenga conto che si tratta comunque di una grafia compromessa dallo stato di salute precario di Giraldi, di cui si è detto (vd. sopra, nota 14).

²⁰ Si intuiscono le motivazioni metriche dell'intervento: essendo lunga la seconda *e* dell'infinito perfetto, sarebbe stato inficiato il dattilo in seconda sede.

²¹ Evidente qui l'intento, di natura stilistica, di introdurre un poliptoto («*felix felicitatis*»), intensificando il sintagma doppiamente allitterante («*felix felicitatis flectat*»).

prima del titolo di quest'ultima: ~~nam duce sub tanto speramus aurea se-~~
~~clat~~ > aurea sperantes tanto sub principe secla.

Una chiosa esegetica autografa sul margine sinistro della c. 69r, relativa al v. 26 («Urbe tota maestas ad coelum tollere voces») mira a sottolineare una licenza metrica («“tota” prima longa est, hic vero brevis»). Il nesso «urbe tota» è infatti *contra metrum*, dal momento che la o lunga di «tota» inficia il dattilo in prima sede. Vi sono due casi di varianti attive: c. 70r, v. 72, *electra* a testo / *electro* a margine sinistro, variante che avrebbe dovuto comportare un ulteriore adeguamento sintattico del neutro plurale «roscida»; c. 70r, v. 115: *orsa* a testo / *apta* in interlinea inferiore, su probabile suggestione di Pontano (*Parthenopeus* II 14, 1). Sempre nella stessa carta l'autore replica in margine le lezioni poste a testo, forse con l'intento di valutare possibili varianti (*ignominias*, v. 51; *vitreis*, v. 67; *feralia*, v. 78).

Necessaria appare una riflessione sul vocativo *Popule* (c. 70v, v. 107) iniziale della seconda parte, che la Dondoni aveva letto *Popide*, lezione confutata da Pisani (come errore di copista), proponendo l'emendamento in *Papie*, spiegato paleograficamente con la contiguità tra *a* e *o* e tra *a* e *d* e sostenuto dall'ipotesi di una, in verità alquanto improbabile, consultazione da parte di Giraldi, di una cronaca attribuita a Fregedario, che offre una delle prime attestazioni del nome *Papia* per la città di Pavia²². Premesso che proprio paleograficamente la congettura risulterebbe poco funzionale, motivi interni inducono a respingere questa ipotesi, vista l'assoluta estraneità della città di Pavia ai temi trattati nel carme. La lezione impro-

²² *Chronicarum quae dicuntur Fregedarii scholastici libri IV cum continuationibus*, in *Monumenta Germaniae Historica - Scriptores rerum merovingicarum*, vol. II, edidit B. KRUSCH, Hannoverae, impensis Bibliopolii Hahniani, 1888, p. 82, rr. 7-8: «[...] Papiae, quod Ticinum cognomentum est» (cui rimanda PISANI, *Un'elegia di G.B. Giraldi Cinzio*, p. 242).

priamente priamente vergata è, invece, «Popule», come conferma anche il raffronto tra due loci dell'idiografo:



La svista del copista, di natura paleografica, deriva dalla lettura come *d* della legatura tra la seconda stanghetta della *u* e la *l*, e con conseguente equivoco tra la *u* e la *i*, a cui il copista ritiene di dover aggiungere il puntino in alto. Giraldi tenta di correggere con una linea trasversale, ora appena percettibile, che avrebbe dovuto consentire di leggere *id* come *ul*.

Il vocativo *Popule* costituisce peraltro l'attacco della seconda sezione del carme, aperta appunto da un titolo, la cui funzione risulta totalmente ignorata tanto da Dondoni, quanto da Pisani. Così dovrebbe presentarsi il testo:

Appendit populo qua urbs Ferraria significatur flebilis carmina²³

Popule, florenti quondam quae in margine ripae
Eridani felix tendebas brachia caelo (c. 70v, vv. 107-08).

È stata proprio la disposizione su due righe del titolo di questa sezione («Appendit populo qua urbs Ferraria | significatur flebilis carmina») a indurre la Dondoni all'integrazione a testo come si trattasse di due versi, ma rilevando un'anomalia metrica²⁴. Pisani, di contro, ha proposto alcune congetture, muovendo dal presupposto che fosse stato erroneamente omissso nel primo presunto verso il termine *elegiam* («Appendit populo qua urbs Ferraria «*elegiam*») e che il secondo («significatur flebilis carmina») fosse invece una chiosa esegetica

²³ “Si spiega come la città di Ferrara appenda a un pioppo lugubri carmi?”.

²⁴ Cfr. DONDONI, G. B. *Giraldi ferrarese*, p. 13, dove si ipotizzano esametri incompleti (*tibicines*).

presente ipoteticamente nell'antigrafo e interpolata dal copista²⁵. Queste soluzioni, poco solide filologicamente, non restituiscono al testo alcun senso convincente.

Recuperata la funzione del titolo interno (evidenziata peraltro, come si è detto, dal tipico rientro dei capoversi), il testo riacquista la sua fluidità e il vocativo «Popule» è coerente con il tono dell'invocazione rivolta non a Pavia (secondo la congettura di Pisani), bensì al pioppo, in quanto albero tipico delle sponde ferraresi del Po: «Popule, florenti quondam quae in margine ripae | Eridani felix tendebas brachia caelo» (“O Pioppo, che un tempo fiorente, sulla riva del Po tendevi prospero le braccia al cielo”).

Queste considerazioni, che anticipano il progetto di edizione integrale del testo (corredato di traduzione e commento), danno la misura del lavoro ancora da svolgere per superare e contestualizzare le criticità qui discusse e per portare nuovi elementi alla compiuta ricostruzione del testo critico e, anche, al contempo, della parabola biografica e artistica giraldiana.

²⁵ Secondo PISANI, *Un'elegia di G. B. Giraldi Cinzio*, p. 242, la chiosa «significatur flebilis carmina» era finalizzata a illustrare il termine “elegia”, sulla scorta di Ovidio, *Heroides* XV 7 («flendus amor meus est elegia flebile carmen»).

Riproduzione fotografica dell'idiografo ferrarese*

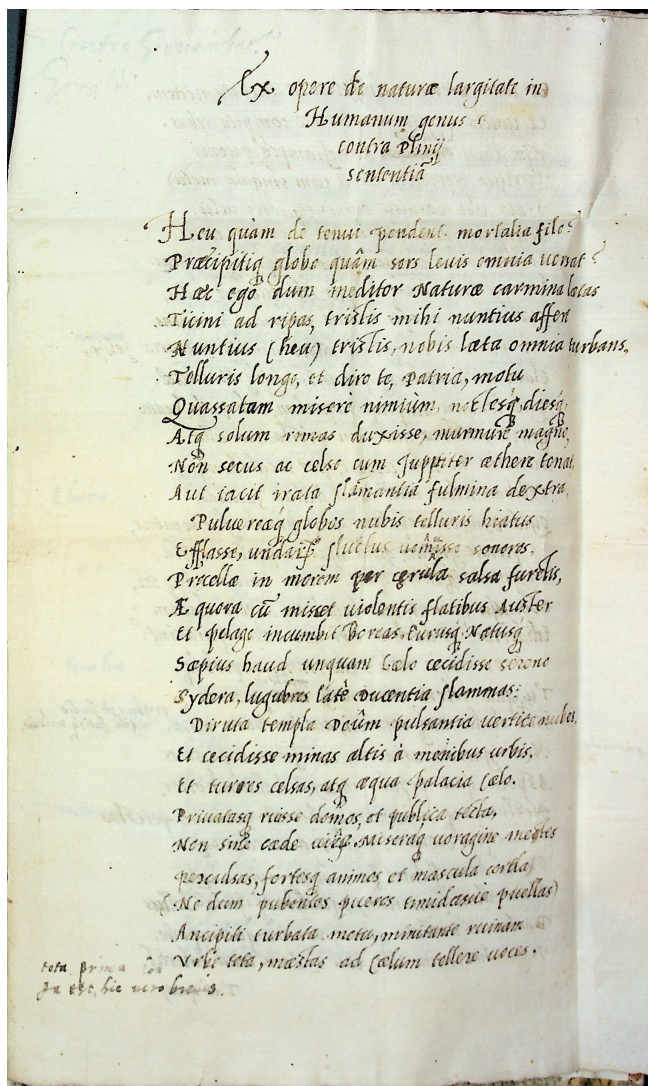


Fig. 1: Ferrara, Biblioteca comunale Ariostea, Classe I, 331.4, c. 69r

* Si ringrazia la dott.ssa Mirna Bonazza per aver concesso l'autorizzazione alla riproduzione delle carte.

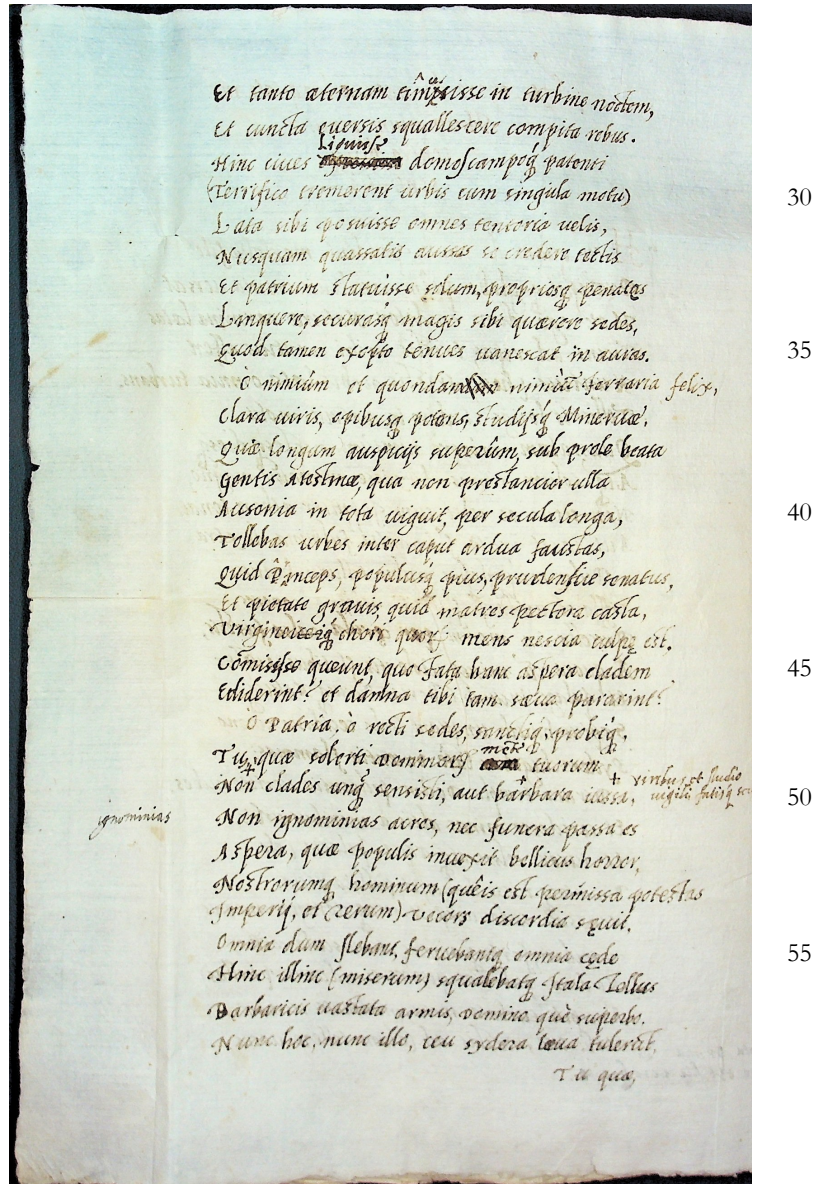


Fig. 2: Ferrara, Biblioteca comunale Ariosteana, Classe I, 331.4, c. 69v.

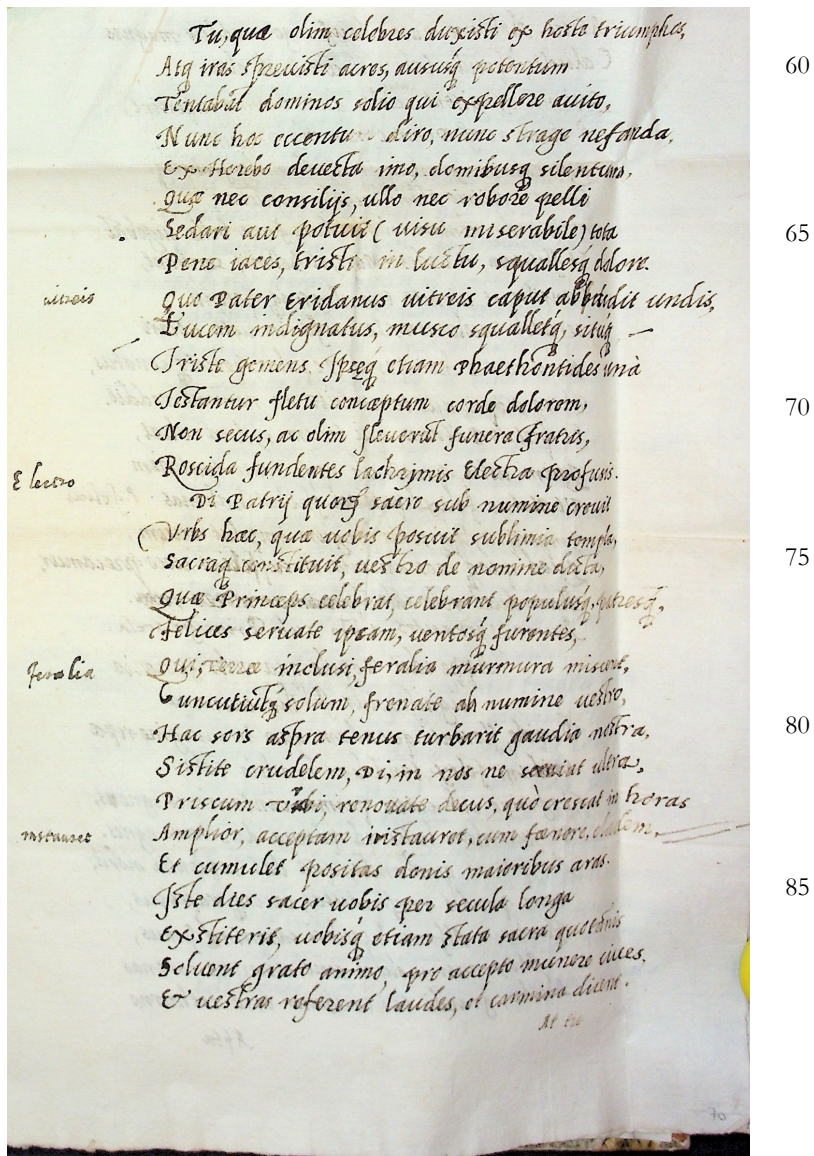


Fig. 3: Ferrara, Biblioteca comunale Ariostea, Classe I, 331.4, c. 70r.

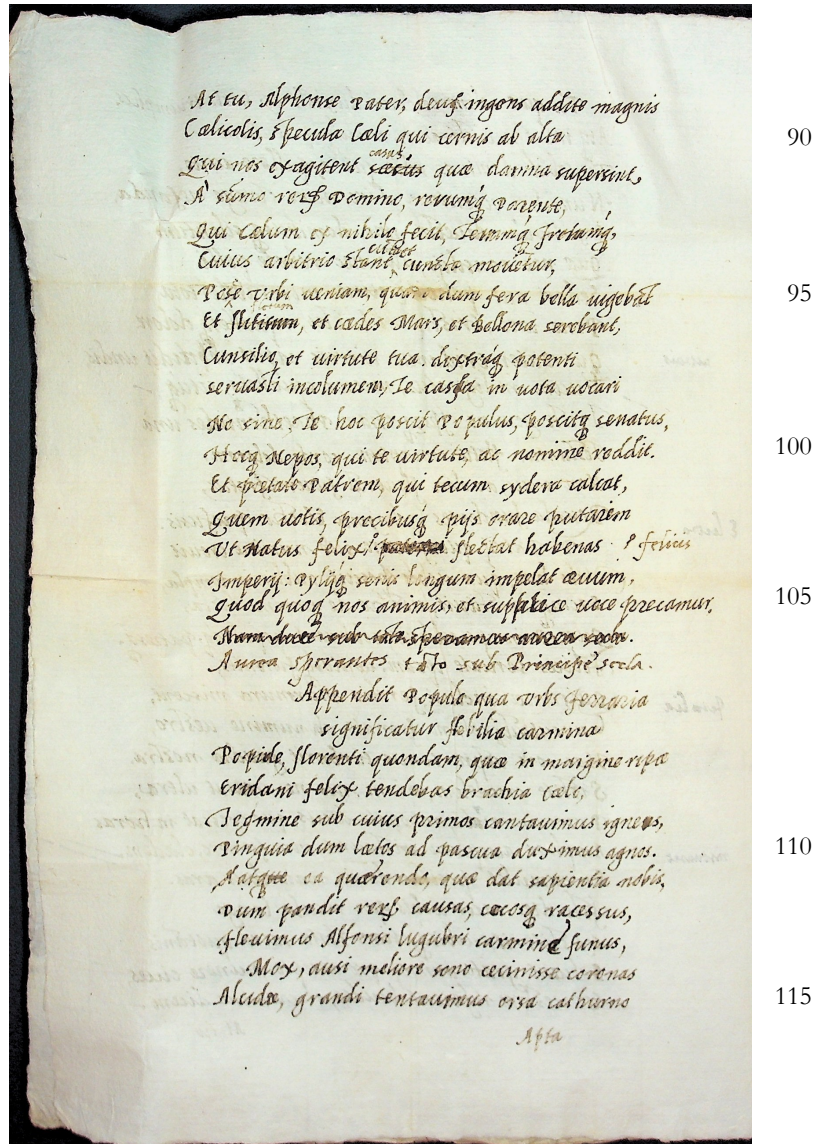


Fig. 4: Ferrara, Biblioteca comunale Ariostea, Classe I, 331.4, c. 70v.

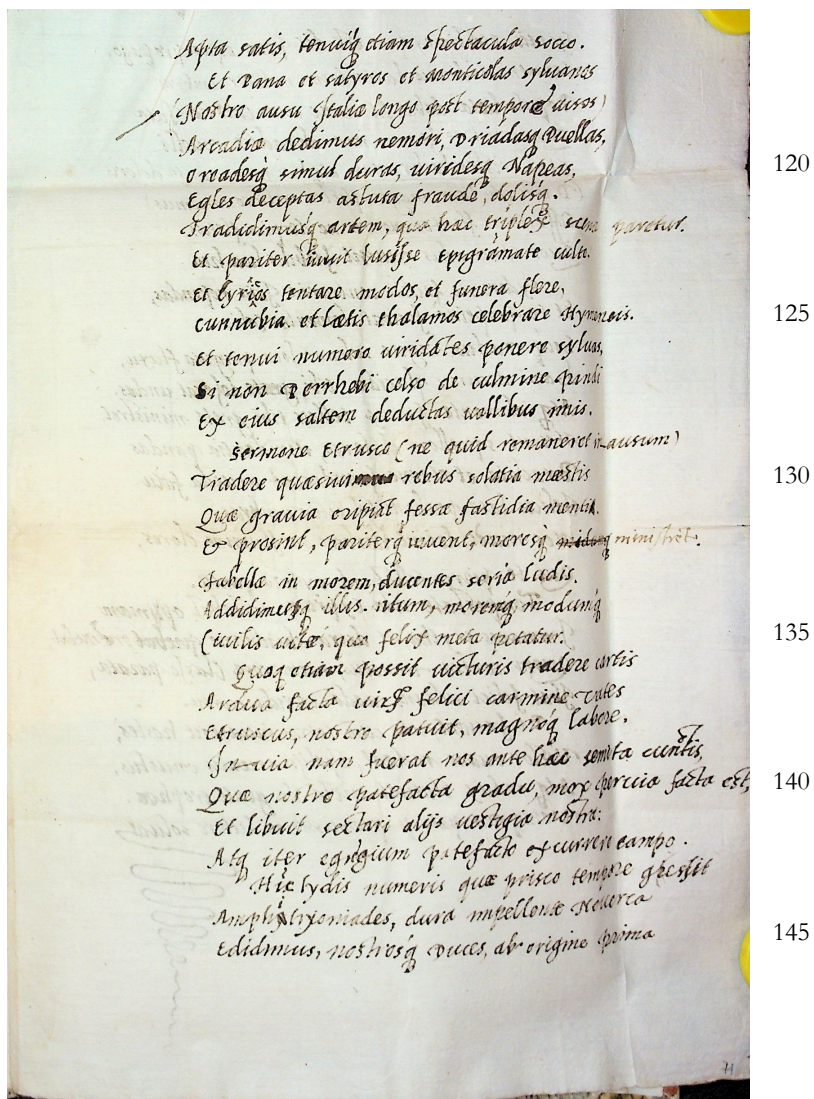


Fig. 5: Ferrara, Biblioteca comunale Ariostea, Classe I, 331.4, c. 71r.

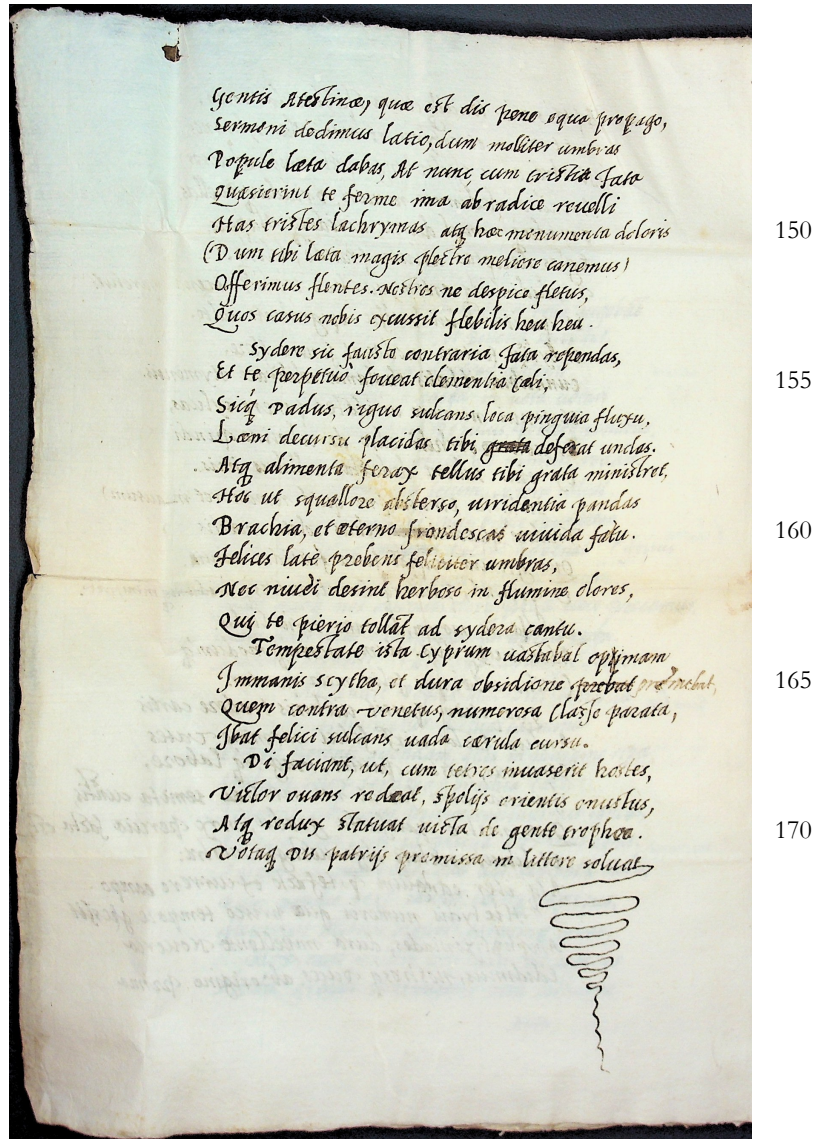


Fig. 6: Ferrara, Biblioteca comunale Ariostea, Classe I, 331.4, c. 71v.

RENATO RICCO

Giraldi, Plinio e la natura “matrigna”. Per l’edizione di un carme giraldiano sul terremoto ferrarese del 1570.

Si presentano qui i risultati preliminari dell’indagine testuale sul carme *Ex opere de naturae largitate in humanum genus contra Plinii sententiam* di Giraldi Cinthio, di cui è in allestimento l’edizione critica. Tema di questo carme è il terremoto che sconvolse Ferrara tra il 1570 e il 1574. Ci si sofferma, in particolare, su alcune criticità del manoscritto, già oggetto di precedenti riflessioni filologiche.

Giraldi, Pliny and the “matrigna” Nature. For the edition of a giraldian poem on the Ferrara earthquake of 1570.

The preliminary results of the textual investigation into Giraldi Cinthio’s *Ex opere de naturae largitate in humanum genus contra Plinii sententiam* are presented here, the critical edition of which is being prepared. The theme of this poem is the earthquake that devastated Ferrara between 1570 and 1574. We focus, in particular, on some points of this manuscript, that were the subject of previous philological reflections.

Articolo presentato a ottobre 2025. Pubblicato *on line* a dicembre 2025
© 2025 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 XI, 2025
DOI: 10.13129 / 2421-4191 / 2025.11.65-82

ANDREA FAORO

PER LA STORIA DELL'EDIZIONE CAGNACINI DELLE OPERE
DI G. B. GIRALDI

Qualche anno fa, durante ricerche presso l'Archivio di Stato di Ferrara, m'imbattei in un contratto per la pubblicazione di alcuni testi di Giovanni Battista Giraldi. Me ne feci rilasciare una fotocopia di qualità più che soddisfacente e fui lungimirante, perché poco dopo, dal primo aprile 2019, i depositi dell'istituto furono dichiarati inagibili e quindi non fu più possibile accedere ai fondi. Infine, nel luglio del 2020 i materiali vennero trasferiti in un apposito magazzino in provincia di Parma, dove giacciono tuttora, esclusi da qualsiasi possibilità di consultazione. Se poi aggiungiamo che i lavori di adeguamento dell'archivio, alla metà del 2025, non sono stati neppure banditi, ci riterremo legittimati ad avvalerci, pur con le cautele del caso, di quella fotocopia.

Il documento in esame è una minuta notarile conservata, nella posizione originaria, fra gli atti rogati dal suo estensore¹:

¹ Di seguito la legenda delle sigle utilizzate: AndC = Archivio privato Niccolini di Camugliano, Firenze; ASCFe = Archivio storico comunale, Ferrara; ASDFe = Archivio storico diocesano, Ferrara; ASFe = Archivio di Stato, Ferrara; ASMn = Archivio di Stato, Mantova; ASMo = Archivio di Stato, Modena; BCAFè, Biblioteca comunale Ariostea, Ferrara; CNCE = Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo; USTC = *Universal Short Title Catalog*.

ASFe, *Notarile antico Ferrara, notaio Rondoni Francesco*, matricola 696, busta 2, inserto n. 35.

Il supporto cartaceo (mm 200 x 150) venne ricavato tagliando a metà un foglio nel senso della larghezza e in un primo momento fu destinato ad accusare la ricevuta di una missiva. Infatti si distinguono, benché cancellate con un tratto di penna e coperte dal testo successivo, le seguenti parole: «Ho ricevuto la sua letera datami q», vergate a circa 3 cm da quello che fu il margine superiore o inferiore del foglio originario. La carta venne poi ruotata di 90° in senso orario per accogliere il contratto di cui ci occupiamo, redatto su 31 righe e di cui presentiamo la trascrizione in calce a queste pagine.

Il testo consiste in una imbreviatura e presenta i caratteri tipici di tale categoria documentale: scrittura rapida e corriva, abbondanza di compendi e abbreviazioni, omissione delle clausole di legge, sostituite con *etc.*, nonché di altri dati non essenziali. Tutto ciò non ne pregiudica il valore legale perché contiene gli elementi indispensabili per il negozio. Si trattava di una prassi consueta, riscontrabile in infiniti casi e per giunta il notaio Rondoni era un professionista di lunga esperienza, avendo intrapreso la sua carriera sin dal 1565. Agli esordi aveva operato per una clientela di livello sociale minimo, spesso paesana, poi, all'incirca dalla metà degli anni Settanta, incominciò a prestarsi per personaggi di maggior levatura. Giunse infine al servizio dei grandi potenti, tanto che nel 1597 rogò l'elezione di Cesare d'Este a duca di Ferrara, nonché le nomine degli ambasciatori e molti altri atti di interesse pubblico e istituzionale².

La frequentazione degli ambienti di corte da parte del Rondoni traspare anche da una singolare circostanza. Egli annotò su un foglietto, da un lato, alcuni motti latini e dall'altro «Sonetto del T. alla duchessa di Ferrara. s(econ)do.

² ASFe, *Notarile antico Ferrara, notaio Rondoni Francesco*, matricola 696, busta 14, 1597 ottobre 28 e seguenti.

*O regia sposa al tuo bel nome altero*³. Si tratta dell'*incipit* di una poesia dedicata da Torquato Tasso a Margherita Gonzaga per la sua elevazione a duchessa di Ferrara, a seguito delle nozze con Alfonso II d'Este il 24 febbraio 1579. Il componimento si trova inserito fra i rogiti di quelle storiche giornate, indizio che il notaio ne entrò in possesso appena cominciò a circolare.

Mancano purtroppo informazioni più precise circa la cultura del Rondoni o suoi contatti con artisti e letterati: si può soltanto segnalare che a lui dettò i propri codicilli Giovanni Filippo Magnanini, accademico della Crusca e letterato dai forti interessi tassiani⁴.

Anche dopo la devoluzione di Ferrara allo Stato pontificio, nel 1598, il nostro continuò a ricoprire mansioni di primo piano in seno all'amministrazione locale. Probabilmente era divenuto notaio del Comune e ciò spiegherebbe perché il 28 gennaio 1598 venne chiamato ad affiancare il notaio della Camera apostolica di Roma, Ludovico Martini, per pubblicare la Convenzione Faentina, che sancì il definitivo passaggio di Ferrara alla Santa Sede⁵. In ultimo, quando il pontefice emanò la nuova costituzione per la città, creando il Consiglio Centumvirale, il nostro fu ascritto fra i 55 membri (quasi tutti esponenti delle professioni socialmente più rilevanti) del terzo ordine, dopo quello dei nobili e quello delle arti maggiori⁶.

³ Ivi, busta 2, inserto non numerato che precede quelli 58/59. Vd. T. TASSO, *Le rime*, a cura di B. BASILE, Roma, Salerno Editrice, 1994, vol. I pp. 653-54, n. 669.

⁴ ASFe, busta 13, 1596 gennaio 24. Per il Magnanini si rimanda a L. CARPANÉ, *Magnanini, Giovanni Filippo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LXVII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 2006, pp. 458-60.

⁵ *Libro delle historie ferraresi del sig. Gasparo Sardi, con una nuova aggiunta del medesimo autore; aggiuntivi di più quattro libri del sig. dottore Faustini sino alla devolutione del ducato di Ferrara alla Santa Sede*, in Ferrara, per Giuseppe Gironi, 1646, p. 141.

⁶ ASCFe, *Delibere del maestrato dei savi*, registro A, c. 71r, 1598 giugno 23. Sull'ordinamento locale si veda A. GARDI, *Costruire il territorio. L'am-*

Con ogni evidenza Rondoni si era assoggettato senza imbarazzi, come pressoché tutti i suoi concittadini, al nuovo sovrano, venendone ben ricompensato, visto che dopo quella data lo si incontra nel ruolo di notaio della Camera apostolica in Ferrara e di notaio delle cause d'appello, incarichi che dovettero fruttargli emolumenti più che discreti⁷.

Il prestigio sociale raggiunto rese la sua scomparsa degna di essere segnalata all'ex duchessa, ormai rientrata a Mantova. Ercole Cato, gentiluomo già al di lei servizio, riferì a Margherita Gonzaga che

è morto messer Francesco Rondone notaro della Camera apostolica, huomo molto sufficiente nella sua professione et informatissimo delle cose della città, della cui opera il signor cardinale [legato, Giovanni Francesco Biandrate di San Giorgio] si avvaleva assai in alcune sorte d'affari di questo governo⁸.

La scelta del Rondoni per stipulare in pubblica forma l'accordo che esamineremo, discende non a caso dai suoi stretti

ministrato della legazione pontificia di Ferrara nel XVII e XVIII secolo, Roma, Istituto storico italiano per l'Età moderna e contemporanea, 2011, specie pp. 107-17.

⁷ «Messer Francesco Rondoni notaro morì adì 24 luglio 1603 in Borgonovo, sendo notaro della Camera apostolica et dell'appellatione»: BCAFe, *Archivio Pasi*, famiglie, busta 18, fasc. 1307, *Rondoni*. Una cronaca, probabilmente scritta da un suo stretto congiunto, lo mostra spesso al diretto servizio dell'amministrazione pontificia: CLAUDIO RONDONI, *Cronaca di Ferrara*, BCAFe, ms. Antonelli 250, cc. 5r-7r, 9r-v, 12r, 23r.

⁸ ASMn, *Archivio Gonzaga*, busta 1263, *Corrispondenza da Ferrara*, fasc. *Diversi* (dal 2 luglio al 23 dicembre), 1603 luglio 26. Sul Cato si veda R. BENEDETTINI, «*Sathan vent une franche volonté*». Ercole Cato traduttore della «*Démonomanie des sorciers*» di Jean Bodin, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», v (2019), pp. 185-231. La notizia del decesso fu evidenziata anche sull'apposito volume del Comune con un'ampia croce tracciata a penna, che la distingue e testimonia la stima riscossa presso il collega preposto alla redazione dell'obituario pubblico: ASCFe, *Libri dei defunti*, vol. X, sotto l'iniziale F e alla data 1603 luglio 25.

legami con l'aristocrazia estense. Il rogito, infatti, venne esteso il 23 maggio 1582 a Ferrara, nell'abitazione di Girolamo Giraldi, un personaggio di notevole rilievo nel panorama politico e sociale della città⁹. Il nostro notaio aveva prestato a lungo la sua opera al padrone di casa e ne godeva la piena fiducia, tanto che

a me Francesco Rondoni notaro infrascritto per ragione di legato et in premio della servitù usata molti anni nei negotii di esso signor testatore [cioè il Giraldi] e che confida che io sii per usare anco nei negotii delli sudetti suoi figlioli et heredi et ad ogni altro miglior modo che può detto signor testatore lascia scudi cento per una volta sola, da essermi sborsati incontante da detti suoi heredi seguita la morte di detto signor testatore et ogni anno, mentre che viverò, un moggio di formento [litri 621,8]¹⁰.

Girolamo Giraldi, nato di umilissime condizioni, seppe innalzarsi fino a diventare «uno de' fattori generali del serenissimo signor duca di Ferrara et uno del suo consiglio maggiore de' sei et superiore delle gabelle meritissimo»¹¹. I fattori ducali erano sempre e soltanto due e costituivano le cariche più alte dell'organigramma dello stato estense, poste immediatamente al di sotto del principe, con il quale erano di continuo a diret-

⁹ Tale residenza sorgeva entro la parrocchia di S. Maria Nuova, al posto dell'edificio oggi all'incrocio tra Via degli Aldighieri e Via Garibaldi, contrassegnato dai civici 149-151, come si ricava da un atto del 29 gennaio 1592 registato in BCAFe, *Archivio Pasi, Strade*, busta 3, fasc. *Rotta, Malagò*.

¹⁰ AndC, busta 75, inserto 46, 1592 febbraio 19, testamento di Girolamo fu Giulio Giraldi, rogato per notaio Francesco Rondoni, fascicolo non cartulato. Mi è gradita l'occasione per ringraziare la dottoressa Rita Romanelli per l'aiuto prestatomi nelle ricerche presso quello splendido complesso documentale.

¹¹ Ivi.

to contatto. Nello specifico, il Girdali ricoprì il ruolo dal 1577 fino alla morte, a fine febbraio del 1592¹².

L'ospitalità offerta per la stipulazione dell'atto si spiega grazie ai rapporti intrattenuti dal detto Girolamo Girdali con Celso Girdali, figlio del letterato Giovanni Battista. Benché i loro vincoli di parentela fossero tutt'altro che stretti, tuttavia Girolamo decise che, in caso di estinzione dei propri discendenti, i suoi beni sarebbero dovuti toccare al «signor Celso Girdali, figliolo del già signor Giambattista Cyntio Girdali, già segretario ducale»¹³.

Di Celso, uno dei due protagonisti del contratto che stiamo per esaminare, finora si sapeva soltanto quel pochissimo che egli stesso scrisse nella dedica delle tragedie paterne al duca Alfonso II, cioè che era l'ultimo sopravvissuto dei figli del Cinzio. Ora, grazie a una interminabile controversia legale scaturita proprio dalle disposizioni testamentarie di Girolamo Girdali appena menzionate, apprendiamo che nel 1592, Celso

era uomo d'età di 56 anni, amogliato nella signora Isabella Areosti, sorella delli signori conti Aloise et Alessandro fratelli¹⁴ et egli era molto comodo gentilhuomo, che fu anco erede di suo padre Giovanni Battista Girdali segretario delli signori duchi di Ferrara

¹² Gli anni di carica si ricavano da ASMo, *Cancelleria ducale, carteggio ufficiali camerati*, busta 8: ringrazio l'amico dottor Andrea Marchesi della Biblioteca comunale Arioste di Ferrara per la segnalazione di questa fonte. Per il giorno della sepoltura si veda ASCFe, *Libri dei defunti*, vol. VII, sotto l'iniziale C, alla data 26 febbraio 1592.

¹³ AndC, busta 75, documento citato sopra, alla nota 10. Illustrerò i legami parentali fra i due in un saggio dedicato alla famiglia Girdali attualmente in corso di elaborazione, limitandomi per ora ad anticipare che Girolamo era pronipote di un fratello del bisnonno paterno di Celso, o se si preferisce, che i due avevano in comune il trisnonno.

¹⁴ Erano pronipoti di Ludovico Ariosto: M. CATALANO, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, Ginevra, Leo S. Olscki, 1931, vol. II, p. 366, tav. VII: *figli di Attilio*.

Ercole et Alfonso, che havea case nella città e fuori alla villa adobbate da gentilhuomo.

Se ne ricordano anche due figli: Giovanni Battista (verosimilmente il primogenito, poiché recava il nome del nonno), ordinato sacerdote dopo tre anni di studi nel seminario di Ravenna, e Francesco¹⁵. Scomparve nel 1598 e fu inumato nella chiesa di S. Domenico¹⁶.

Il secondo protagonista del contratto è il maestro libraio Giulio Cesare del fu Giulio Cesare Cagnacini. Egli compare per la prima volta nel 1577 quando, in sede di giudizio, rivendica il pagamento di un gran numero di «libros legum et humanitatis» ('libri di leggi e letteratura') da lui venduti, sin dal 1574, al dottore di leggi Bonaventura Angeli. Quest'ultimo si era allontanato da Ferrara, a quanto pare per gravi conflitti familiari, lasciando un sospeso non indifferente, oltre 200 lire marchesane¹⁷. A noi per altro preme di più rilevare come il Cagnacini venisse qualificato cittadino ferrarese, dunque con pieni diritti e doveri e figurasse in veste di commerciante di libri. La sua bottega, dove si realizzavano anche rilegature e si approvvigionavano volumi da Venezia, era posta «in plateis Communis Ferrarie sub pallatio episcopali» ('nella piazza comunale di Ferrara, sotto al palazzo vescovile'), cioè lungo il tratto orientale dell'odierno Corso Martiri della Libertà, dove sorge il palazzo arcivescovile, ricostruito nei primi decenni del Settecento sul sedime di quello preesistente¹⁸. L'esercizio era

¹⁵ ASDFe, *Corporazioni religiose soppresse, convento di S. Francesco*, 1/A, fascicolo non cartulato.

¹⁶ ASCFe, *Libri dei defunti*, vol. IX, sotto la C, alla data 1598 gennaio 19.

¹⁷ Si veda Doc. 1. Per le fonti biografiche sull'Angeli (alle quali è ignoto l'episodio in questione) si rimanda a G. RICCI, *La minaccia del corpo morto. Un filone estense dal Cinque al Settecento*, «I castelli di Yale» (*online*), III, 1 (2015), pp. 17-28: 18-19, nota 4.

¹⁸ Doc. 1, 1578 ottobre 17, cui si può accostare un altro atto, celebrato «Ferrarie, in apotheca librarie infrascripti magistri Cesaris sita in pla-

condotto in affitto dal nostro insieme ad un fratello, l'unico del quale conosciamo il nome, Cesare¹⁹. L'attività doveva essere redditizia, come traspare dal debito cumulato dall'Angeli e come si inferisce da un atto notarile, con cui il nostro Giulio Cesare, sempre qualificato come libraio, investì nell'arte del pane²⁰.

teis, presentibus [...] magistro Iulio Cesare quondam Cesaris de Cagnacinis bibliopola» ('In Ferrara, nella bottega di libraio dell'infrascritto maestro Cesare situata nella piazza, alla presenza di [...] maestro libraio Giulio Cesare del fu Cesare Cagnacini?; mie qui e altrove le traduzioni): ASF_e, *Notarile antico Ferrara, notaio Colorni Antonio*, matricola 715, busta 16, fasc. 46, 1579 febbraio 21. Per l'aspetto dell'edificio prima dei rifacimenti barocchi si veda E. PEVERADA, *Il palazzo vescovile nel Quattrocento*, in *Palazzo arcivescovile. Il cardinale Tommaso Ruffo a Ferrara 1717-1738*, a cura di C. DI FRANCESCO - A. SAMARITANI, Ferrara - Roma, 1994, pp. 45-59: 53. In particolare per la sostituzione delle botteghe sottostanti il palazzo si veda D. TICCONI, *Dal Manoscritto 19A presso la BiASA: notizie e due disegni del nuovo Palazzo arcivescovile di Ferrara*, in *Antico, città, architettura. II. Dai disegni e manoscritti dell'istituto nazionale di archeologia e Storia dell'Arte*, a cura di E. DEBENEDETTI, «Studi sul Settecento romano», XXXI (2015), pp. 45-62: 56, fig. 1-2.

¹⁹ «Dominus Petrus Tristanus filius quondam magistri Maurelii civis Ferrarie de contrata S. Romani in Via Burgi Leonis [...] ad afflictum concessit magistro Iulio Cesari et magistro Cesari fratribus filiis quondam magistri Cesaris Cagnacini bibliopolis presentibus [...] unam apothecam dicti magistri Petri positam in plateis Ferrarie [...] in qua de presenti dicti conductores exercent artem suam bibliopole» ('Il signor Pietro Tristani figlio del fu maestro Maurelio, cittadino ferrarese della contrada di San Romano in via di Borgoleoni [...] concesse in affitto ai maestri librai Giulio Cesare e Cesare, fratelli, figli del fu maestro Cesare Cagnacini, qui presenti [...] una bottega del detto maestro Pietro situata nella piazza di Ferrara [...] nella quale di presente i detti conduttori esercitano la loro arte di librai'): ASF_e, *Notarile antico Ferrara, notaio Tristani Lorenzo*, matricola 713, busta 1, cc. 15r-v, 1579 maggio 14. Che il nostro avesse più di un fratello si desume dai frontespizi di alcune edizioni che saranno riportati a breve.

²⁰ Individuato come «magister Iulius Cesar Cagnacinus librarius quondam Cesaris de contrata S. Salvatoris» ('maestro libraio Giulio Cesa-

Più tardi, nel 1582, Cagnacini, in società con Domenico Mammarelli, commissionò agli eredi di Francesco Rossi la ristampa di un'antologia tassiana (CNCE 35921; USTC 858328) e fece ripubblicare anche la *Gerusalemme liberata* (CNCE 35920; USTC 858318). In ultimo, sempre nel 1582, apparve «in Ferrara, appresso Domenico Mammarelli e Giulio Cesare Cagnacini» il *Trattato molto utile per il vivere christiano* (CNCE 67679; USTC 805779).

Dal 1583, quando fece stampare a Venezia le tragedie di Giraldi, il Cagnacini adottò come marca tipografica la salamandra con il motto «Ne lateat anguis» di ascendenza virgiliana (*Bucoliche* III 93), che doveva essere anche l'insegna della sua bottega, come si ricava da alcuni volumi del 1584 che sul frontespizio recano «appresso Giulio Cesare Cagnacini, et fratelli, alla Libreria dalla Salamandra» (CNCE 15615; USTC 809577) o più in breve «appresso Giulio Cesare Cagnacini, et fratelli alla Salamandra» (CNCE 23552; USTC 840413). Forse un tentativo di legare la propria impresa a quella delle opere di un letterato così insigne²¹?

re Cagnacini del fu Cesare della contrada di San Salvatore): ASFe, *Notarile antico Ferrara, notaio Dalla Pellegrina Giovanni*, matricola 647, busta 20, cc. 214r-215v, 1581 aprile 29. La contrada di residenza, S. Salvatore, si estendeva nell'area orientale della città (intorno a Via Fondobanchetto), a circa un km dalla bottega. Che il settore librario promettesse buoni guadagni si desume anche dal fatto che Giovanni Battista Giraldi avesse concesso una somma in accomandita, restituitagli con i dovuti ricavi nel 1541, al *librarius* Bonfiolo Sivieri: A. NUOVO, *Il commercio librario a Ferrara tra XV e XVI secolo. La bottega di Domenico Sivieri*, Firenze, Leo S. Olschki, 1998, p. 115.

²¹ L'impresa fu utilizzata anche nel 1585 sul *Typus animae theologicus*, ma nel corso del medesimo anno venne sostituito il motto con «Illaesa extinguo» (CNCE 23560; USTC 858350) col quale ritornò nel 1586 (CNCE 13840; USTC 825066; CNCE 20462; USTC 831910), nel 1587 (CNCE 64255; USTC 858386) e infine nel 1589 (CNCE 78137).

Dall'insieme si desume come il Cagnacini incarnasse «il modello dello stampatore ferrarese: anche e soprattutto commerciante e importatore di libri a stampa, saltuariamente stampatore quando riusciva a reperire dei compagni con cui suddividere i rischi [...] Gli operatori di questo mondo sono prima di tutto i cartolai e in genere i mercanti di libri»²².

Soltanto nel 1585, quando sul frontespizio del *Typus animae theologicus* di frate Giovanni Paolo Ravalli (CNCE 73476; USTC 852045) si legge «excudebant Iulius Caesar Cagnacinius et frater» e su quello *Delle rime et prose del signor Torquato Tasso* (CNCE 41029; USTC 858959) «nella stamperia di Giulio Cesare Cagnacini et fratelli», si desume che il nostro detenesse un'officina libraria²³.

Il nostro libraio è forse identificabile con quel Giulio Cesare, di cui non è riportato il cognome, sepolto nella chiesa di S. Maria in Vado il 3 ottobre 1590²⁴. Anche in caso contrario, non visse granché oltre: il 4 febbraio 1591 venne rogata l'«aditio hereditatis magistri Iulii Cesaris Cagnacini», un atto

²² NUOVO, *Il commercio*, p. 41.

²³ Nel 1587 ricorre di nuovo l'indicazione «excudebant Iulius Caesar Cagnacinius et frater» sul frontespizio del *De providentia ex sententia Platonis liber* di Tommaso Giannini (CNCE 20926; USTC 832704), per poi tornare sulla medesima opera nel 1589 (CNCE 20927; USTC 832706). Per rimandi bibliografici sul Cagnacini si vedano almeno: R. MARCATTILI, *Cagnacini Giulio Cesare*, in *Dizionario degli editori, tipografi, librai itineranti in Italia tra Quattrocento e Seicento*, vol. I, coord. da M. SANTORO, a cura di R. M. BORRACCINI, G. LIPARI, C. REALE, M. SANTORO e G. VOLPATO, Pisa - Roma, Fabrizio Serra Editore, 2013, pp. 207-10; J. L. CANET, *Análisis tipobiográfico de Le tragedie di m. Gio. Battista Giraldi Cinthio*, in *Venetia, appresso Giulio Cesare Cagnacini*, 1583, «Lemir», XXV (2021), pp. 305-58; S. VILLARI, *Una nota filologica sulla stampa Cagnacini del 1583. Per l'edizione del corpus tragico giraldiano*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», VIII (2022), pp. 63-109 (in part. 67, nota 13); V. SESTINI, *Per un censimento dell'edizione Cagnacini delle «Tragedie» giraldiane (Venezia 1583): gli esemplari conservati in Italia*, ivi, pp. 111-37.

²⁴ ASCFe, *Libri dei defunti*, vol. V, sotto la I, alla data.

brevissimo e purtroppo del tutto protocollare, da cui non si ricavano informazioni di sorta²⁵.

Dopo aver presentato i due attori, esaminiamo ora i loro ruoli all'interno del negozio legale. Il maestro libraio Giulio Cesare Cagnacini promette al distinto signore Celso Giraldi di far pubblicare alcune opere del di lui padre Giovanni Battista, distinguendo fra le tragedie, che dovranno essere edite in sei mesi e gli altri testi, che andranno impressi entro due anni²⁶. Cagnacini promette altresì di consegnare 50 copie delle tragedie, qualunque ne sarà la veste («libros 50 cuiuslibet generis») e altrettante, anche queste indipendentemente dal formato, delle restanti opere. Se Cagnacini non ottempererà all'impegno assunto, sarà lecito a Celso il farle stampare da altri. Per parte sua però Celso promette di non consegnare ad altri i testi prima delle scadenze previste per l'adempimento del contratto. Segue un'ultima riga, purtroppo non tutta decifrabile per via della scrittura di ridottissime dimensioni (le lettere sono alte circa 2 mm), in cui sembra nominato un tale Girolamo Ricci, forse fideiussore, come di consueto in simili contratti.

Più di un aspetto all'interno del documento colpisce fin da subito l'attenzione.

Il primo, che non era stata ancora decisa la veste editoriale da conferire ai volumi, ma ciò in fondo non sorprende visto che il Cagnacini era un rivenditore, non un produttore, di li-

²⁵ ASFe, *Notarile antico Ferrara, notaio Maciocchi Giacomo*, matricola 767, busta 1, c. 12r (trad.: 'accettazione dell'eredità di maestro Giulio Cesare Cagnacini').

²⁶ Il testo recita «Magister Iulius Cesar [...] promisit [...] ed *fecisse* [...] *infrascriptas operas* [...] per et infra terminum sex mensium *proxime futurorum*» (corsivi miei) ('Maestro Giulio Cesare [...] promise [...] di far pubblicare [...] le infrascritte opere [...] entro il termine dei sei mesi prossimi venturi'); dal che si ricava senza incertezze che *fecisse* è un evidente errore per *facere*, non essendo sostenibile a livello logico-sintattico.

bri. La sua consuetudine col mercato editoriale veneziano, rivelatasi fin dal 1577 nell'ambito della vertenza con l'Angeli, spiega perché egli abbia commissionato la stampa delle tragedie giraldiane a due tipografi lagunari, Niccolò Moretti e Paolo Zanfretti e vanifica l'ipotesi che quello riportato dai volumi sia un luogo di stampa fittizio²⁷.

Un ulteriore e rilevante elemento è che non fosse prevista alcuna transazione in denaro fra le parti, bensì la consegna di appena 50 copie. Accostando a questo dato la fissazione della scadenza per l'uscita dei drammi quasi all'inizio del 1583, verrebbe da ipotizzare che Celso intendesse celebrare il decennale della scomparsa del padre pubblicando quei testi a cui forse maggiormente si doveva la fama. In effetti, nella dedica delle tragedie al duca Alfonso II, Celso le avrebbe definite «reliquie paterne», lasciando intravedere un intento di canonizzazione letteraria del proprio genitore²⁸. A questo punto le 50 copie, dalle quali pare poco verosimile che Celso, per altro facoltoso quanto abbiamo visto, potesse ripromettersi un guadagno di qualche rilevanza, avrebbero potuto essere omaggiate a personaggi presso i quali egli avrebbe desiderato perpetuare la gloriosa memoria del padre.

Infine, venne stabilito di pubblicare le seguenti opere:

L'Orbecche tragedia
 l'Altile
 la Sellenne
 li Antivalomini
 la Cleopatra
 Didone
 l'Eufemie
 la Renopia
 l'Epitie
 li romanzi et

²⁷ VILLARI, *Una nota*, p. 66.

²⁸ Sottolinea il termine impiegato da Celso VILLARI, *Una nota*, p. 75.

li suoi epigrammi et versi latini.

Concentrandoci per ora sui titoli teatrali, osserviamo che questo elenco sgombra il campo da tutte le ipotesi ed illazioni avanzate dalla critica, in specie del XIX secolo, sul numero dei drammi compresi nell'edizione, per altro già in larga misura invalidate con argomenti ricavati dall'analisi di numerosi esemplari²⁹. Se dunque è acclarato che fin dall'inizio dell'impresa editoriale fu stabilito di stampare tutte le nove tragedie di Giraldi, non va però taciuto che nella richiesta di privilegio, avanzata da Cagnacini al duca Alfonso II, ne furono menzionate soltanto otto:

Serenissimo principe

Desiderando Giulio³⁰ Cesare Cagnacini humilissimo servo e suddito di vostra altezza di fare stampare alcune tragedie del Giraldi le quale egli ha con molta sua fatica ridotte in uno, ma perché dubita che stampate che saranno non li venga da qualche uno levato quel poco di utile che egli ne ritraria, però gitato a piedi di vostra altezza serenissima humilmente supplica a dignarsi di concederli privilegio per 10 anni che alcuno altro non posa fare stampar le ditte tragedie né stampate vendere senza licenza del suddetto supplicante che tutto riceverà per grazia singolare.

Le tragedie sono le sottoscritte:

Atile

Didone

Antivalomeni

Cleopatra

Arrenopia

Euphimia

Epitia

Selene³¹.

²⁹ Ivi, pp. 73-75; SESTINI, *Per un censimento dell'edizione Cagnacini*, pp. 114-35.

³⁰ Integrazione di chi scrive, imposta da una lacerazione del foglio.

³¹ ASMo, *Cancelleria ducale, carteggio e documenti di particolari*, busta 248, fasc. *Cagnacini*.

Il testo purtroppo non è datato, ma sembra chiaro che sia stato esteso in un momento in cui la struttura del volume era stata per lo meno definita, in quanto l'ordine dei drammi coincide con quello riscontrabile nella più parte delle copie sopravvissute³². Pertanto non può che stupire la mancanza, proprio in apertura, dell'*Orbecche*, l'opera più famosa, per giunta dedicata al padre del duca a cui Cagnacini andava a chiedere la grazia³³. Sfortunatamente non disponiamo di alcun elemento per comprendere una tale omissione, ma possiamo almeno escluderne la volontarietà, che sarebbe stata, con ogni evidenza per più ragioni, controproducente per il Cagnacini stesso. Resta del pari sconosciuto l'esito della richiesta: sui frontespizi dei volumi è riportata la semplice dicitura «con privilegi», ma senza specificare quali autorità li avessero concessi³⁴.

L'elenco dei drammi compreso nel rogito pone il problema di come si presentassero materialmente gli apografi. Non può infatti sfuggire che nella carta notarile la sequenza dei titoli non collima con l'esemplare standard ricostruibile in base alle copie pervenuteci (corsivi miei):

Rogito Rondoni	Esemplare standard
Orbecche	Orbecche
Altile	Altile
<i>Sellenne</i>	<i>Didone</i>

³² VILLARI, *Una nota*, p. 68, presenta la ricostruzione dell'esemplare standard; per la *recensio* degli esemplari vd. ancora il già ricordato saggio di SESTINI, *Per un censimento dell'edizione*.

³³ C. CASTORINA, *Giovan Battista Giraldi Cinthio, Orbecche. Censimento: tragedie cinque-seicentesche*, «Studi giralidiani. Letteratura e teatro», III (2017), pp. 235-62.

³⁴ VILLARI, *Una nota*, pp. 69-73.

Antivalomini	Antivalomeni
Cleopatra	Cleopatra
<i>Didone</i>	<i>Arrenopia</i>
Eufemie	Euphimia
<i>Renopia</i>	<i>Epitia</i>
<i>Epitie</i>	<i>Selene</i>

Torna arduo pronunciarsi su alcune corrispondenze fra le due liste, quali gli abbinamenti fra *Orbecche* e *Altile* e fra *Antivalomeni* e *Cleopatra*, perché si è notato che la sequenza dei titoli nel tomo commissionato da Cagnacini non rispecchia né l'ordine alfabetico, né la cronologia compositiva, «ma più verosimilmente la casuale successione con cui le singole opere passarono al torchio»³⁵. Tale convincimento implica che ciascun dramma costituisse un manoscritto a sé, mentre il dettato del nostro contratto sembrerebbe autorizzare l'ipotesi che ognuna delle coppie individuate fosse contenuta in un unico codice.

Da un altro punto di vista va tenuto presente che, nell'*Epitia*, sono stati evidenziati problemi testuali e metrici non genericamente classificabili come meri errori tipografici, i quali fanno sospettare che il manoscritto conservasse una stesura non definitiva della tragedia³⁶. Forse anche gli altri drammi si trovavano nelle stesse condizioni e pertanto si potrebbe imputare a esigenze redazionali impreviste il consistente slittamento dei tempi di uscita del volume. Infatti, alla stipula del contratto (23 maggio 1582), ci si prefiggeva di dare alla luce le

³⁵ Ivi, p. 68 nota 15.

³⁶ L'osservazione si deve a Claudia Castorina, dalla quale si attende l'edizione critica del dramma: S. VILLARI, *Dallo scrittoio al teatro: considerazioni sulle tragedie giraldiane*, «Italiq. Poésie italienne de la Renaissance», XVIII (2015), pp. 13-34: 33, nota 59.

tragedie in soli sei mesi, cioè verso la fine dell'anno, ma le dediche di Cagnacini ai lettori e quelle di Celso ai vari personaggi cui consacrava le «reliquie paterne» riportano la data del primo ottobre 1583, ovvero circa nove mesi più tardi del preventivato³⁷. Se l'ipotesi cogliesse nel segno, ne deriverebbe immediatamente il problema di circoscrivere e attribuire tale intervento, ma non sembra corretto persistere nel moltiplicare supposizioni in assenza di elementi su cui fondarle.

Passando agli altri scritti di cui ci si proponeva la pubblicazione, si incontrano per primi i «Romanzi». Premesso che nulla del genere si rinviene fra i titoli editi o meno del Gibaldi, va invece sottolineato che con questo termine nel 1593 Girolamo Giovannini indicò in breve i *Discorsi intorno al comporre dei romanzi, delle comedie e delle tragedie*, pubblicati da Gibaldi a Venezia nel 1554 (CNCE 21262; USTC 833280)³⁸. Va poi aggiunto che l'autore stesso aveva cercato di farli rieditare a Firenze nel 1563, senza però raggiungere l'obiettivo. Non a caso la critica più recente ha dimostrato come il nostro avesse rielaborato in profondità il testo del 1554, approdando se non ad un suo rifacimento, quanto meno ad un significativo aggiornamento³⁹. A questo punto l'inclusione di una simile opera in un progetto editoriale che comprendeva soltanto testi poetici inediti, diverrebbe del tutto congruente: insieme alle opere teatrali che venivano alla luce per la prima volta (tranne *Orbecche*), si sarebbero accompagnate le riflessioni teoriche che le sostene-

³⁷ Tali paratesti sono pubblicati in VILLARI, *Una nota*, pp. 83-105.

³⁸ S. VILLARI, *Le più antiche biografie giraldiane*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», I (2015), pp. 17-60: 53 («Fece un libro detto *Romanzi*, sopra il comporre tragedie et comedie»).

³⁹ *Discorsi intorno al comporre de' romanzi, delle comedie e delle tragedie rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. VILLARI, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2002, p. v.

vano, anch'esse in una veste, se non del tutto inedita, per lo meno ampiamente rinnovata.

Se infine ricordiamo che nell'edizione veneziana del 1554 (in 4°) i *Discorsi* occupavano 284 pagine numerate, potremo convincerci che anche nella nuova versione avrebbero richiesto un tomo soltanto per sé. Ma esso non vide mai la luce.

Anche per quanto riguarda «li suoi epigrami et versi latini», ci soccorre un passo del Giovannini secondo cui «sono appresso di Celso suo figliuolo [...] diversi epigrammi latini; versi latini sopra la vittoria grande contro i Turchi»⁴⁰. Benché la quantificazione sia generica («diversi»), si potrebbe ritenere che i carmi qui accennati formassero un *corpus* piuttosto consistente, se si considera che Giovanni Battista aveva fatto stampare i suoi componimenti latini una prima volta a Ferrara nel 1537 (CNCE 21251; USTC 833264) e infine a Basilea nel 1540 (USTC 625835), mentre il riferimento alla battaglia di Lepanto («la vittoria grande contro i Turchi») conduce al 7 ottobre 1571⁴¹. In pratica avrebbe potuto trattarsi della produzione degli ultimi trenta anni di vita del poeta, poiché egli era destinato a scomparire di là a breve, il 29 dicembre 1573. In ogni caso neppure questo volume fu mai edito e i versi latini qui ricordati risultano oggi irreperibili.

⁴⁰ VILLARI, *Le più antiche biografie*, p. 53.

⁴¹ Si veda S. VILLARI, *Appunti sulla miscellanea poetica latina di Giraldo (Ferrara, Rosso, 1537)*, «Studi giralidiani. Letteratura e teatro», IX (2023), pp. 41-82. Giovanni Battista aveva dedicato il secondo e il terzo dialogo della vita civile, compresi negli *Ecatommisti*, a Giovanni Andrea Doria, che sarebbe stato uno dei comandanti a Lepanto: GIOVANNI BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996, pp. 450-52. Si aggiunga che uno dei figli del poeta, Linio, prese parte a quello scontro navale e che spirò al momento dello sbarco tra le braccia del fratello Celso: VILLARI, *Le più antiche biografie*, p. 49. Dunque non per caso Celso dedicò la *Cleopatra* paterna al medesimo Giovanni Andrea Doria: VILLARI, *Una nota*, pp. 96-98.

Non sono stati rinvenuti né elementi né indizi utili a comprendere per quali cause il piano editoriale tracciato nel contratto non abbia trovato realizzazione. Possiamo soltanto dire che al momento dell'uscita dei drammi il progetto pareva ancora in piedi, perché nel chiudere la sua lettera ai lettori Cagnacini affermò che per il lungo servizio da lui prestato alla famiglia Giraldi era pronto, appena se ne fosse presentata l'occasione, a sobbarcarsi impegni «ben maggiori» rispetto alla pubblicazione delle tragedie⁴². Parole che costituiscono un palese espediente pubblicitario, per altro abbastanza consueto, cioè quello di creare attesa nel pubblico, allo scopo di lanciare un ulteriore titolo.

In base alle osservazioni fin qui condotte il documento notarile, che all'inizio pareva quasi più una dichiarazione d'intenti che un contratto vero e proprio, permette invece di scorgere un progetto editoriale articolato e coerente. A dieci anni esatti dalla scomparsa dell'artista, si intendeva offrire al pubblico la sua copiosa produzione inedita, sia italiana che latina, sia poetica che retorica, allo scopo di consacrarne definitivamente la fama. In apertura si poneva l'*Orbecche*, motore primo della celebrità di Giraldi, per fare da traino alla corposa messe di altre tragedie inedite, opere che comunque, di per sé, avrebbero dovuto rappresentare, con ogni verosimiglianza, l'attrattiva maggiore per la più vasta parte dei potenziali fruitori. Sarebbero dovuti seguire, quasi con una *climax* ascendente, il volume di teoria letteraria, destinato di certo a un pubblico più ristretto di quello del primo, ma che ne avrebbe co-

⁴² «Per la lunga servitù che ho sempre tenuta et che al presente tengo et per l'adietro son per tenere con la nobil casa Giralda, mi trovo disposto, d'ogni hora, che mi si presenti l'occasione, a cose molto maggiori» (cit. da VILLARI, *Una nota*, p. 88). Ammesso che non si trattasse di espressioni topiche, il rapporto tra Cagnacini e Giraldi prima della stipulazione resta ignoto.

stituito parte integrante e quasi necessaria. Infine, il terzo tomo avrebbe raccolto la poesia più esclusiva, quella in latino, *hortus conclusus* riservato ai lettori più dotti. Non sfugge come la selezione privilegiasse il segmento più elevato, sia sul piano del contenuto che dello stile, della produzione giraldiana. Emerge dunque con una certa evidenza la volontà da parte di Celso di eternare il Gibaldi "sublime", cioè quello tragico, filosofico (a livello di teoria letteraria) ed epico, in osservanza della graduatoria dei generi letterari vigente all'epoca.

Non resta a questo punto che auspicare una celere riapertura dell'archivio di Stato di Ferrara per procedere a nuove ricerche che chiariscano le ragioni del mancato compimento del progetto.

Appendice documentaria

Doc. 1

1574-1578

Vertenza tra il maestro libraio Giulio Cesare Cagnacini e il giurista e letterato Bonaventura Angeli per libri venduti dal primo al secondo e non saldati.

ASM^o Cancelleria ducale, carteggio e documenti di particolari, busta 248, fasc. *Cagnaccini* [sic], fascicolo non cartulato.

1577

Cagnacini cum magnifico Bonaventura ab Angelo

D(omi)nus intellectum et os meu(m) aperiat

Mag(iste)r Iulius Cesar Cagnacinus ve(n)didit mag(nifi)co domino Bonaventure ab Angello libros legu(m) et humanitatis pro p(re)cio inter eos co(n)ve(n)to librar(um) tercentu(m) sex et solidoru(m) octo m(archesinorum) et ut in lista in p(ro)cessu, ad cuius crediti in co(m)putu(m) recepit libras ce(n)tu(m)quinque et sol(idos) quinq(ue) m(archesinorum); residuu(m), q(uod) est de lib(ris) duce(n)tu(m)una, solidis tredecim, nu(m)qua(m) fuit dare remedi(u)m q(uod) Angellus illud solveret, licet quotidie promiteret se satisfacturu(m) fore. Qua de re Cagnacinus porrexit p(re)ces ser(enissi)mo duci in quib(us) petiit q(uod) ea(s) comitere(ntur) uni ex ill(ustribus) d(ominis) de signatura, cuius occasione ex decreto ill(ustrium) d(ominorum) c(aus)a commissa fuit ill(ustri) domino Crispo⁴³ loco totius co(n)silii, ut ex p(re)cibus in p(ro)cessu apparet etc. Cora(m) quo ceptu(m) fuit iudicium et adhuc omnia que

⁴³ Giovanni Maria Crispi dal Monferrato, nominato podestà di Ferrara il 25 giugno 1559 e morto il 9 novembre 1589: *Cronichetta d'Ippolito Roberti procuratore*, BCAlFe, ms. Antonelli 294, fascicolo non cartulato, alle date. Il cronista ne tesse l'elogio, testimoniando che la sua scomparsa «dispiacque universalmente, per esser reputato huomo amatore del giusto et che apportasse sempre pace et quiete tanto utile alla città».

ad texe(n)du(m) et p(er)ficiendu(m) tela(m) iudiciaria(m) requiru(n)t(ur) fuissent p(ro)fecte facta qua(n)do pars adversa ad evita(n)dum litium expensas et ad agnosce(n)dam bona(m) fide(m) no(n) se obtulisset parata solvere p(re)cium petitu(m), unde fit q(uod) cu(m) iudiciu(m) no(n) feratur in invitum licet si reus paratus de iud(icio) cum simil. et pars adversa co(n)fit eat(ur) debitum ill(ustris) iudex debet adversariu(m) co(n)demnare ad solvendu(m) p(re)cium petitu(m) iuxta not(iti)a in l(ista) p(re)dicta et certu(m) de co(n)fessis et pro minori dispe(n)dio bonor(um) d(omini) Bonaventure offert Cagnacinus se paratum accipere libros eosde(m) per ipsum ve(n)ditos predicto Angello pro p(re)cio per peritos estima(n)do. Ill(ustris) d(ominationis) vestre servitor Io(hannes) Bap(tis)ta Bettinus⁴⁴.

⁴⁴ Trad.: 'Cagnacini contro il magnifico Bonaventura Angeli. Il Signore dischiuda il mio intelletto e la mia bocca. Il maestro Giulio Cesare Cagnacini vendette al magnifico signor Bonaventura Angeli dei libri di leggi e letteratura per un importo, tra loro concordato, di 306 lire e 8 soldi di marchesini, come nell'elenco compreso nel processo e ricevette in acconto 105 lire e 5 soldi di marchesini. Il rimanente, cioè 201 lire e 13 soldi, non vi fu verso per cui l'Angeli lo saldasse, sebbene ogni giorno promettesse che l'avrebbe fatto. Per questo motivo il Cagnacini supplicò il serenissimo duca che la sua richiesta venisse presa in carico da uno degli illustri signori giudici della segnatura. Dal che, per decreto di quegli illustri signori, la sua causa fu affidata all'illustre signor Crispi in luogo dell'intero consiglio, come risulta dalla supplica nel processo ecc. Di fronte al quale Crispi fu intrapreso il giudizio e finora sono stati prodotti tutti quegli elementi che si richiedevano per instaurare il processo, quando la parte avversa, per evitare le spese della lite e dimostrare la sua buona fede, non si dichiarasse disposta a saldare il prezzo richiesto. Da ciò deriva che, sebbene il giudizio non venga condotto contro un opponente, se il reo vi è preparato e la parte avversa dimostri il debito, il giudice debba condannare il colpevole a saldare il prezzo richiesto come nella lista predetta e vi sia certezza di quanto dichiarato e per minore spesa del signor Bonaventura il Cagnacini si offra di riacquistare i libri da lui ven-

Al nome di Dio adì 2 settembre 1574

Per li sotto scriti libri dati e consignati in più volte al signore dotore Dal Angelo e prima il detto de dare de conto fatto sino a ora £ 12.4

- 1 Novele del Giraldo 4° lig. £ 3.10⁴⁵, legato le lect.e del Fulgosi £ 5
- 1 Mileloquium iuris f.o lig. £ 3
- 1 Civile conversacion del Guazo in 4° Bresa ligà £ 1.15
- 1 Nelo de banitis f.o lig. £ 4.10
- 1 Tract.o d'Odo Sforcia f.o Perosa ligà £ 5.10
- 1 Cons. Tobia Noni f.o lig. £ 4.10
- 1 Tract.i del Cucho in 4.to lig. £ 3
- 1 Tract. De finib. regendis, 1 questio Gir.o de Monte in 4.to lig. £ 4
- 1 Cons. pro amico 4.to lig. £ 2
- 1 Cons. Dini 8° lig. £ -. 8
- 1 Historia Guicciardino 4.to lig. £ 3.10
- 1 Cons. Curtii 3° volume f.o lig. £ 5.10
- 1 Novele Sansovino 4.to lig. £ 2.10
- 1 Cons. crimin. Brunore a sole 4.to liga £ -. 15
- 1 Burgos de emptione e vendit. 8° lig. £ -. 12

duti al detto Angeli al prezzo che verrà stabilito dai periti. Dell'illustre signoria vostra servitore Giovanni Battista Bettini?

⁴⁵ Un maestro muratore guadagnava 10 soldi al giorno e la lira marchesana era costituita da 20 soldi, dal che si desume che l'importo del volume equivaleva a circa il salario di una settimana: A. MARCHESI, *Delizie d'archivio. Regesti e documenti per la storia delle residenze estensi nella Ferrara del Cinquecento. Tomo I: dimore suburbane e extraurbane*, Ferrara, Le immagini Edizioni, 2011, p. 72. Per formarsi un'idea del potere d'acquisto si consideri che nel 1573 l'amministrazione ducale spendeva per il Tasso «per giorni 6 della settimana presente: insalata, frutta e menestra, soldi 12 marchesani», in ragione dunque di 2 soldi al giorno per il vitto di un adulto: ID., *Delizie d'archivio. Tomo II: dimore urbane*, Ferrara, Le immagini Edizioni, 2015, p. 115. Infine va ricordata l'esistenza di un rapporto diretto fra l'Angeli e la famiglia Giraldi: il suo opuscolo *De non sepeliendis mortuis penes aram*, Ferrara, Valente Panizza, 1564 (CNCE 41303; USTC 809352) è aperto da un epigramma gratulatorio in latino di Flavio Antonio Giraldi, fratello minore di Giovanni Battista.

- 1 Lambertino de iure patronatus f.o lig. £ 9
- 1 Cons. Navizani f.o lig. £ 3.10
- 1 Cons. Silvani f.o lig. 4
- 1 Cons. Marcianese f.o lig. £ 4
- 1 Declarationes Vaconio 4.to lig. £ 1.15
- 1 Tract. del Claro 4.to lig. £ 1.10
- 1 Pract. Egidi Bosio 4.to lig. £ 3
- 1 Cons. Rolandi a Vale p.o, 2°, 3°, 4° f.o lig. £ 15.10 baratato un concilio e mi da a gionta £ -.10
- 1 Cons. Cefalo l. 3° f.o lig. £ 8
- 1 Cons. Alciati f.o lig. £ 7
- 1 Question. Carocio 8° lig. £ -.18
- 1 Equinario Baronis f.o £ 2 segue
- 1 Repetition. de pactis ligat. In corame £ 1
- 1 Specilegio Scoppa 8° lig. £ 1
- 1 Statuto vechio £ 1.10
- 1 Opere de Ovidio coperto in 4.to use £ -.18
- 1 Tract. de patria potestate 8° lig. £ 1.4
- 1 Tobia Noni super instrumenta 8° lig. £ -.18
- 1 Cons. Boerio 8° lig. £ -.18
- 1 Epitome delictor. 8° lig. £ 1.15
- 1 Tract. de eo quod interest 8° lig. £ 11
- 1 Cons. Anania 4.to lig. £ 1
- 1 Cons. Felini 4.to lig. £ 1
- 1 Cons. Ant.o de Butrio 4.to lig. £ 1.4
- 1 Repertor. de testib. 4.to lig. £ 2.10
- 1 Ferantis Gargiarei 4.to lig. £ 2
- 1 Cons. pro Triultis f.o lig. £ 2
- 1 Patrocina forensio f.o lig. £ 1.16
- 1 Cagnuolo de regulis iuris 8° lig. £ 1.10 ligati i cons. Beroi in 4 p.ci £ 3
- 1 Menochio d'adipisenda et retinenda f.o lig. £ 4.10
- 1 Fanucio de invent.o 8° lig. £ 1.4
- 1 Rolando a Vale d'invent.o 8° lig. £ 1.4
- 1 Monticuli de invent.o 4.to lig. £ 2.5
- 1 Historie del Giovio coperte 4.to lig. £ 5
- 1 Menochio de recuperanda posesion. 4.to lig. £ 2
- 1 Cons. Croto p.o, 2°, 3° in f.o ligà £ 14
- 1 Repertor. inquisitor. 4.to lig. £ 3.10
- 1 Pract. Crim. Blanco 8° lig. £ -.18

ANDREA FAORO

- 1 Coletanea Alfani 8° lig. £ 1.4
- 1 Cons. Reminaldi senioris p., 2, 3 f.o lig. £ 14
- 1 Tract. de usuris Cabalino f.o ligà £ 3.10
- 1 Tract. de dividui Cabalino 4.to lig. £ 2.10
- 1 Anotacion. super decision. ap.lite 4.to lig. £ 3
- 1 Vite de cardinali Garimb.to 4.to lig. uso £ -.16
- 1 Cons. Baldi in 5 p.ci lig. f.o £ 15. Segue
- 1 Maurico de restitution. in integrum ligà in f.o Francforte £ 3.10
- 1 Butrio super VI decretal. et al. lig. £ 4
- 1 Herculano de probat.e negativa, Bonacosa de equor. 8° ligà £ 1.4
- 1 Bela pratica et al. Francforte lig. £ 8.15
- 1 Adagi reformati in f.o £ 7.10
- 1 Cons. Capra e Bolognini f.o lig. £ 5
- 1 Declarationes iuris civilis f.o Francfort lig. £ 5
- 1 Cons. Socini vol. quarto et al. lig. £ 3.16
- 1 Tract. de evictionib.s 8° lig. £ 1.4
- 1 Contardi lege unica de momentanea posesionis 8° lig. £ 1.10
- 1 Cons. Bruni feudali 2° in f.o lig. £ 2
- 1 Tract. de compensacionibus 8° Francforte lig. £ 1.10
- 1 Tolomeo volg. Ruseli 4.to lig. £ 10
- 1 Officio settimana santa in corame £ -.15
- 1 Question. Bonacosa 4.to lig. £ 2
- 1 Comune opinion. crim. p.a parte 4.to, 1 tract. de servis vel famu-
lis et de equitate canonica 4.to lig. et ligat.e in f.o £ 1.16
- 1 Summa Tabiena p.o, 2° 4.to lig. £ 5.10
- 1 Summa Silvestrina p.o, 2° 4.to lig. £ 5.10
- 1 Q.le Paulino 4.to lig. £ 3.10
- 1 Bruno de cesione bonor. 4.to lig. £ 1.4
- 1 De consilio sapientis 4.to lig. £ 1
- 1 Tract. de tempore 8° lig. £ -.10
- 1 Pisonis super feudi 8° lig. £ -.10
- 1 Variar. letionum Ludovici Vitalis 8° lig. £ -.10
- 1 Morone de fid., treg. e pace 8° lig. £ 1.4
- 1 Vulpeli de pace 8° lig. £ -.6
- 5 ligature 4.to £ 1.10
- 1 Ovidio Metamorfose coperto f.o £ 1.16
- Somma in tutto £ 306.18

Adì 4 feb.o 1575

Signore dotore Del Angelo die havere per li sottoscritti fattomi dare a bon conto -.

Contanti dal signor Domenico Trevigiano per conto del sopra dito dotore scudi 20 val. £ 76⁴⁶

E più adì 20 febraro 1576 contanti da messer Zan Iacomo Diaz in nome del detto signore dotore £ 28

E più vendutoli un Vaconio £ 1.5
£ 105.5

Pro mag(ist)ro Iulio Cesare Cagnacino librario cu(m) mag(nifi)co d(omino) Bonaventura ab Angelo et infrascriptis fratribus £ 201.13.0

Coram d(omino) potestate

Fiat sequestru(m) penes d(ominum) Iacobum et d(ominum) Lambertum fratres ab Angelo quatenus penes se in sequestru(m) retinere debeat tot libros p(re)dicti d(omini) Bonaventurae penes fratres p(re)dictos existentes quot ascendunt ad sup(rascrip)tam den(arium) quantitatem. Pen(es) nosque de eis respondere debeat absq(ue) expresssa licentia p(refa)ti d(omini) potestatis sub pena solvere de suo proprio, quia constat de credito p(refa)ti m(agist)ri Iulii Cesaris iuratumq(ue) fuit per eum iuxta statuti forma(m) et ad iustificationem p(re)dicti sequestri induxit infrascriptu(m) t(e)n(ore) testium⁴⁷.

⁴⁶ Ciascuno scudo dunque equivaleva a 3,8 lire marchesane.

⁴⁷ Trad.: 'A favore del maestro libraio Giulio Cesare Cagnacini contro il magnifico signor Bonaventura Angeli e i suoi fratelli infrascritti £ 201.13.0. Di fronte al signor podestà. Siano sequestrati presso i signori fratelli Giacomo e Lamberto Angeli e che debbano conservarli sequestrati presso di loro, tanti libri del predetto signor Bonaventura che ammon-tino all'importo sopraindicato, che ne debbano rispondere presso di noi senza espressa licenza del predetto signor podestà, alla pena di dover pagare con proprio denaro, poiché il credito del predetto maestro Giulio Cesare è stato acclarato ed è stato da lui prestato giuramento secondo la

1578 die 27 ian(uarii) de mane iur(idica) hora

D(omi)nus Bernardinus q(uondam) Io(hannis) M(ari)e de Bonfiolis de (contra)ta S. Salvatoris testis etc. sup(er) interrogatione p(refa)ti producentis respondit vulgariter loquens⁴⁸: «Nanti la partita del mag(nifi)co m(esser) Bonaventura Angeli, dottore legista di Ferrara, circa mesi sei a mio giudizio di tanto tempo et altrim(en)ti più p(re)cisam(en)te del tempo non me ne ricordo, una volta, tra l'altre, essendo nella casa della sua habitatione, posta al c(anto)n d(e) dietro da S(an)to Paolo et havendomi a dare alcuni dinari da portare al p(refa)to libra-ro, mi disse q(ue)ste o simil parole, cioè «Io rimango anchora debitore del prefato Cagnacino de parecchi soldi» però non nominò la quantità. Solo intesi dal p(refa)to Angelo ch(e) era p(er) p(re)cio o meno di pretio de libri havuti da p(refa)to libra-ro in più volte». Petit(ur) se t(estibus) presentibus d(omino) Bonaventura in eius studio et no(n) aliis quod record(etu)r etc. alia et aliter etc. Super generalibus etc. Liberum etc. Qui testis etc.⁴⁹

Die 20 feb(ruarii) de sero ante hora(m) iuris pro p(re)dicto cu(m) p(re)dictis.

Barth(olomeu)s Bondesanus q(uondam) Ant(on)ii de Bondeno testis etc. super interrogatione respondit vulgariter loquens, videlicet⁵⁰: «Già doi anni prossimi passati a mio giudizio di tanti tempo mi so(n) ritrovato p(re)sente più et diverse

forma dello statuto e per richiedere il detto sequestro ha presentato le seguenti testimonianze².

⁴⁸ Trad.: '27 gennaio 1578, in mattinata, in orario legale. Il signor Bernardino del fu Giovanni Maria *de Bonfiolis* della contrada di San Salvatore rispose alla domanda dell'interessato in lingua materna, dicendo².

⁴⁹ Trad.: 'Interrogato se si ricorda che vi fossero altri presenti nello studio del signor Bonaventura ecc. Altre cose e in altro modo ecc. Libero ecc. Il qual testimone ecc.².

⁵⁰ Trad.: '20 febbraio, al pomeriggio prima dell'ora legale, per la vertenza predetta. Bartolomeo Bondesani del fu Antonio da Bondeno testimone ecc. interrogato rispose in lingua materna, dicendo².

volte nella bottega della libreria di maestro Cesare Cagnacino, posta in piazza, che il magnifico m(esser) Bonaventura Angelo, dottor di legge, ordinava et commetteva al sud(dett)o libraro che gli dovese ligare più et diversi libri di legge et ch(e) non si dubitassero del pagamento di quello ch(e) esso era debitore suo per libri p(er) esso da detto libraro havuti, perc(hé) era p(er) pigliare denari in buona quantità d'uno salario o mercede d'una sententia d'una ch(e) nominava il Vicenzino, ch(e) lui diceva esser advocato del q(uondam) mag(nifi)co m(esser) Christofalo Fiume⁵¹ et ch(e) tutti q(uel)li dinari ch(e) gli perveniva p(er) d(ett)a causa gli sbursaria senza toccarli né pigliando timore di sorte alcuna al sud(dett)o libraro, p(re)sente esso teste et esso libraro ch(e) diceva: «Più presto ch(e) v(o)stra s(ignoria) me gli potrà dare mi farà piacere perch(è) gli manderò a Venetia per haver delli altri libri» et non aliis quod record(atu)r, subiungendo⁵²: «Anchora ch(e) dopo udii dire al sud(dett)o s(ignor) dottore ch(e) gli denari sud(dett)i ch(e) haveva da pigliare erano schudi trenta d'oro vel c(irc)a» et alia etc. aliter etc. super generalibus respondit⁵³: «Nonostante che il d(et)to s(ignor) dottore et io havessimo doe sorelle per moglie et ch'io habbia conversato con lui, nel qual credo più presto d'esser suo creditore che debitore, vorrei che la ragione havesse suo loco» et super aliis generalibus respondit etc. Liberum etc. Qui testis⁵⁴.

⁵¹ Cristoforo Favretti, esecrato gabelliere, morto nel 1575. Su questo personaggio si veda M. PROVASI, *Il popolo ama il duca? Rivolta e consenso nella Ferrara estense*, Roma, Viella, 2011, pp. 157-205.

⁵² Trad.: 'Non ricordandosi d'altro, soggiungendo'.

⁵³ Trad.: 'e altre cose e in altro modo ecc. In generale rispose'.

⁵⁴ Trad.: 'e rispose su altri aspetti in generale ecc. Libero, ecc. Il quale testimone'.

Die 28 ian(uari)i de mane an(te) iuris hora(m)

R(ettu)lit Iulius de Paduva p(re)co sequestru(m) se penes f(ratr)es p(re)dictos cu(m) cedulis⁵⁵.

Die 29 ian(uari)i de mane iuris hora

Sup(radic)ti d(ominus) Lambertus et d(ominus) Iacobus occ(asio)ne sequestri penes eos facti dix(erunt) illud no(n) acceptare, quia libri o(mn)es penes ipsos f(rat)res su(n)t proprii particulares ipsor(um) fratr(u) in eisq(ue) non habere agere p(re)fa(tu)m d(ominum) Bonaventura(m), quia portionem sua(m) et ultra vendidit ad libitumq(u)e voluntatis sue disposuit et ita etc..

In Christi nomine amen. Anno eiusdem nativitat^{is} mill(esi)mo quingentesimo septuagesimo septimo, indictione septima, diebus vero, mensibus, locis et horis in(frascript)is, v(i)d(elicet).

Hic est processus⁵⁶.

Die 5 octobris hora iuris

Coram ill(ust)ri d(omi)no Ioannemaria Crispo, cons(iliari)o duc(alis) signature Ferrarie et in hac parte commiss(ari)o delegato a ser(enissi)mo p(re)ncipe et d(omino) n(ostro) d(omi)no Alfonso secundo Ferr(ari)e, Mutine et Regii duce quinto, sedente pro tribunali Ferrarie in domo eius habitationis in eius stu-

⁵⁵ Trad.: '28 gennaio, in mattinata, prima dell'ora legale. Il banditore Giulio da Padova riferì del sequestro presso i predetti fratelli per mezzo delle cedole'.

⁵⁶ Trad.: '29 gennaio, in mattinata, in ora legale. I predetti fratelli Lamberto e Giacomo a proposito del sequestro attuato presso di loro dichiararono di ricusarlo, perché tutti i libri che si trovano presso di loro sono loro propri e che il predetto signor Bonaventura non ha nulla a che fare con essi, perché vendette a suo piacimento la propria parte e persino di più. Nel nome di Cristo amen. L'anno 1577, nei giorni, mesi e orari infrascritti. Questo è il processo'.

dio sup(er) quadam cathedra lignea, quem locum etc. comparuit s(pectabilis) iuris peritus d(omi)nus Ioannesbaptista Bettinus, civis et causidicus Ferrarie, procurator et eo nomine m(agit)ri Iulii Cesaris Cagnacini et dicto nomine primo et ante omnia ad legitimationem persone sue produxit instrumentum eius mand(at)i rog(atu)m per [spazio lasciato in bianco]. Item ad fundandam iurisdictionem p(refa)ti ill(ustri)s d(omi)ni comiss(ari)i produxit supplicatione(m) quandam cu(m) ducali rescripto ac provisione ill(ustri)s ducalis signature tenor de quo in(frascriptu)s; dicens, narrans et fieri petens ut in eis. Necnon contra et adversus mag(nifi)cu(m) d(omi)num Bonaventura(m) ab Angelo produxit et reproduxit dictam supp(licatio)ne(m) qualis⁵⁷ petitionis tenor de quo in eis; dicens, narrans et fieri petens ut in eis. Petiitq(ue) sibi super contentis in eis ius fieri et iustitiam ministrari et partem adversa(m) in expensi condemnari o(mn)i mel(iori) modo. Instetitq(ue) predicta imponi, notificari d(ict)o mag(nifi)co d(omi)no Bonaventure ab Angelo et ipsum citari pro prima iuris hora ad responde(n)du(m) dicte petitioni et ad eius et supraproductum et copi(am) accipiendum, si eam voluerit, cum termino ad opponend(dum)⁵⁸.

⁵⁷ *Qualis* ripetuto.

⁵⁸ Trad.: '5 ottobre, in ora legale. Di fronte all'illustre signor Giovannimaria Crispi, consigliere ducale della segnatura di Ferrara, commissario delegato a questa causa dal serenissimo principe e nostro signore Alfonso II, quinto duca di Ferrara, Modena e Reggio, seduto in giudizio nella propria casa in Ferrara, nel suo studio, su una cattedra di legno, il qual luogo ecc., si presentò lo spettabile giurisperito Giovannibattista Bettini, cittadino e causidico di Ferrara, procuratore di maestro Giulio Cesare Cagnacini e per primo punto, per legittimazione della sua persona, presentò la procura rogata da [spazio lasciato in bianco]. Poi, a fondamento della giurisdizione del predetto illustre signor commissario, produsse una supplica, munita di rescripto ducale e provvisione dell'illustre segnatura ducale, il cui contenuto è a seguire, esponendo e richiedendo che venga eseguito quanto in essi previsto. Ancora, produsse e riprodusse contro il ma-

Cuius mandati tenor est, v(i)d(elicet)

1578 ind(iction)e s(ext)a et isdem mille(si)mo et indictione, die 17 mensis octobris, Ferrarie, in appoteca in(frascrip)ti m(agist)ri Iulii Caesaris, posita in plateis Co(mun)is Ferra(ri)e sub pallatio ep(iscop)ali, presentib(us) etc. d(omi)no Cesare de Avantiis et d(omi)no Gabriele de Mandolis cive Ferrarie de contracta Sancti Romani.

M(agiste)r Iulis Cesar Cagnacinus librarius, civis Ferrarie de contracta Sancti Salvatoris sponte etc. no(n) revocando etc. fecit etc. suu(m) procuratore(m) sp(ectabile)m iuris peritu(m) virum d(omi)num Ioanne(m) Baptistam Bettinu(m) civem et causidicu(m) Ferrarie, absente(m) t(am)q(uam) p(resen)te(m) sp(ecialite)r et expresse ad causa(m) qua(m) habet seu habiturus est cu(m) Petro Martini et g(e)n(er)al(ite)r cap(itu)lis inden(e)m etc. Item ad facen(du)m co(m)mitti ex(ecutio)ni quodcum(ue) instr(umento)rum etc, item ad substituendu(m) et generaliter dans etc. promittens etc. sub hippo(the)ca etc. et volens etc.

Ego Nicola Macciocus not(ariu)s rog(atu)s etc⁵⁹.

gnifico signor Bonaventura Angeli la detta supplica, il cui contenuto è come sopra, esponendo e richiedendo che venga eseguito quanto in essi previsto. Chiese infine che circa quanto contenuto in essa fosse resa giustizia e di condannare la parte avversa alle spese. Fece istanza che gli atti predetti venissero notificati al detto magnifico signor Bonaventura Angeli e che egli venisse citato in giudizio per la fase *in iure* per rispondere alle richieste e se lo vorrà, trarne copia, fissandogli un termine per presentare opposizione?

⁵⁹ Trad.: ‘Il contenuto della sua procura è il seguente: 17 ottobre 1578, in Ferrara, nella bottega dell’infrascritto maestro Giulio Cesare Cagnacini, situata nella piazza di Ferrara, sotto al palazzo vescovile, in presenza del signor Cesare Avanzi e del signor Gabriele Mandoli cittadino di Ferrara della contrada di S. Romano. Il maestro libraio Giulio Cesare Cagnacini, cittadino di Ferrara della contrada di San Salvatore, di sua volontà ecc. non revocando ecc. nominò suo procuratore ecc. lo spettabile giurisperito il signor Giovanni Battista Bettini, cittadino e causidico di Ferrara, assente ma come presente, specialmente ed espressamente per la causa che ha o che

Cuius supp(lication)is ten(or) est v(i)d(elicet)⁶⁰

Ser(enissi)mo prencepe

Giulio Cesar Cagnacino libraro, humilissimo servo di vostra altezza, si trova creditore del mag(nifi)co dottor di legge m(esser) Bonaventura Angelo de livre 201 per resto del pretio de tanti libri ch(e) il detto Angelo ha compro dal servo, le quali sempre ha promesso pagarli cortesemente avanti la sua partita. Hora trovandosi fuori detto dottor(e) né potendo il servo conseguire il suo per la sua absentia senza longa lite, cosa ch(e) no(n) gli bisognarebbe sì per vivere sopra di quelli com(e) anch(e) per no(n) havere il modo di litigare et è sicuro ch(e) per le spese et longezze delle liti quando fosse ordinaria sarebbe sforzato a dessistere dall'impresa, il che sarebbe la sua ultima mina, però prostrato alli piedi benigni di v(ost)ra altezza la supplica ch(e) si degni comettere la causa sudetta ad uno delli suoi ill(ustr)i signori di signatura ch(e) sum(m)arie semplici senza ordine e forma di iuditio, ma solo intesa la verità, habbia a conoscere et determinare et questo di gratia etc.

Cons(iliu)m signature circa narrata provideat prout ei conveniens videbitur.

Lud(ovicu)s Tass(u)s de m(anda)to, XII octobris 1578⁶¹.

Cuius provisionis ten(o)r est, v(i)d(elicet)

Instante d(omi)no Bettino

Ill(ustre) cons(iliu)m etc. providendo com(m)itit ill(ust)ri d(omi)no Crispo ut circa narrata in precibus cognoscat et iustitiam faciat loco totius consilii signature etc.

sta per avere contro chiunque sia e in generale, secondo i capitoli ecc. Inoltre per far sì che sia mandato a esecuzione quando che sia degli atti ecc. e per sostituirlo e in generale dando ecc. promettendo ecc. sotto ipoteca ecc. e volendo ecc. Io Nicola Maciocchi notaio richiesto ecc.

⁶⁰ Trad.: 'Il contenuto della supplica è il seguente'.

⁶¹ Trad.: 'Il consiglio di signatura provveda nel merito come gli parrà opportuno. Ludovico Tassi, su mandato, 12 ottobre 1578'.

Rugerus a Caprili not(ariu)s rog(atu)s⁶²

Qui ill(ustr)is d(omi)nus comiss(ariu)s predicta admisit si si et in q(uan)tu(m) etc. atq(ue) imposuit not(ifica)ri pred(ict)a d(ict)o mag(nific)o d(omi)no Bonaventure et ipsum citari ad pred(ict)a iux(t)a petita.

Coram d(ict)o d(omi)no comiss(ari)o ut sup(ra) sedente comparuit dictus m(agiste)r Iulius Cesar e iuramento suo tactis Scripturis iuravit se nescere in quo loco reperiatur dictus d(omi)nus Bonaventura iux(t)a statuti forma(m).

Qui d(omi)nus comiss(ariu)s pre(dict)a admisit si et in q(uan)tu(m) etc⁶³.

Die 3 novembris de m(ane) ut s(upr)a.

Coram d(ict)o d(omi)no comiss(ari)o ut s(upr)a sedente comparuit d(ictu)s d(omi)nus Bettinus dicto nomine et instetit imponi, citari dictum d(omi)num Bonaventuram pro prima iuris hora ad respondendum libello contra eu(m) producto contenta in eo confidendo vel negando animo litem contes-tandi dies assignabitur tem(pu)s probationis et ad videndu(m) illum assignari et ad cont(estandu)m hoc et sup(ra) arrengheria pallatii iuris Communis alta voce sono cornu iux(t)a statuti forma(m).

⁶² Trad.: 'Il contenuto della provvisione è il seguente: Su istanza del signor Bettini. L'illustre consiglio ecc. ha commesso all'illustre signor Crispi che esami ni quanto esposto nella supplica e renda giustizia in nome dell'intero consiglio di segnatura ecc. Ruggero Dal Caprile notaio richiesto'.

⁶³ Trad.: 'Il quale signor commissario ammise le predette istanze se e in quanto ecc. e ordinò di notificarle al predetto magnifico signore Bonaventura e di citarlo secondo quanto richiesto. Di fronte al detto signor commissario, seduto come sopra, comparve il detto maestro Giulio Cesare e toccando le Sacre Scritture giurò di non sapere in quale luogo si trovi il detto signor Bonaventura, secondo la forma dello statuto. Il quale signor commissario ammise le predette istanze se e in quanto ecc.'

Qui d(omi)nus comiss(ariu)s pred(ict)a admisit si et in quantu(m) etc. atq(ue) imposuit citari pred(ictu)m ad pred(ict)a iux(t)a petita⁶⁴.

Die 5 octobris d(e) m(andato) u(t supra) sup(er) arrengheria p(re)dict)a Antonius Zamboninus p(re)co publicus banitor Ferrarie se alta voce sono cornu iux(t)a statuti forma(m) citavit p(re)dictu)m d(omi)num Bonaventura(m) me not(ario) p(re)se)nte et legente cedula p(re)dict)i⁶⁵. Qua [il testo non prosegue oltre].

⁶⁴ Trad.: '3 novembre, in mattinata come sopra. Di fronte al detto signor commissario, seduto come sopra, comparve il detto signor Bettini a nome del predetto e fece istanza che venisse citato il detto signor Bonaventura per la fase *in iure* per rispondere a quanto espresso contro di lui nel libello, ammettendo o negando, con l'intenzione di contestare la lite; sarà assegnato un termine per la prova e per vederlo assegnare e per contestarlo e sarà proclamato dalla ringhiera del palazzo della Ragione del Comune ad alta voce, al suono del corno, secondo la forma dello statuto. Il quale signor commissario ammise le predette istanze se e in quanto ecc. e ordinò che fosse citato il predetto secondo quanto richiesto'.

⁶⁵ Trad.: '5 ottobre. Su mandato come sopra, il banditore pubblico di Ferrara Antonio Zambonini dalla ringhiera predetta, ad alta voce e al suono del corno, secondo la forma dello statuto, citò il predetto signor Bonaventura, alla presenza di me notaio che ho letto la cedola'.

Doc. 2

1582 maggio 23, Ferrara

Contratto tra il maestro libraio Giulio Cesare Cagnacini e Celso Giraldi per la pubblicazione di varie opere di Giovanni Battista Giraldi.

ASFe, *Notarile antico Ferrara, notaio Rondoni Francesco*, matricola 696, busta 2, inserto n. 35.

35

1582 ind(iction)e X

Die 23 mai, in domo ha(bitation)is m(agnifi)ci domini Hier(ony)mi Giraldi, p(resen)tib(us) d(omino) Flam(ini)o Teggia et Nic(ola)o q(uondam) Petri d(e) Scand(ian)o s(erven)te in d(icta) domo⁶⁶.

M(agiste)r Iulius Caesar Cagnacinus q(uondam) alterius Iulii Caesaris librarius sponte etc. ob(ligand)o se etc. p(ro)misit m(agnific)o d(omino) Celso q(uondam) celeberrimi d(omini) Iohannis Giraldi p(rese)nti edi fecisse omni l(egum), iuris et facti ex(ceptio)ne remota, praeterq(uam) ea q(ue) non proveniat ex imp(edimen)to superioris, operas in(frascrip)tas m(agnifi)ci d(omini) Io(hannis) Bap(tist)e Giraldi, sub no(mi)ne suo per et infra ter(min)um sex mensiu(m) p(ro)x(ime) fut(uro)rum r(espect)u tragediarum et r(espect)u aliar(um) operar(um) infra duos annos prox(im)e futuros,

⁶⁶ Trad.: '1582. Decima indizione. 23 maggio, nell'abitazione del magnifico signore Girolamo Giraldi, in presenza del signor Flaminio Teggia e di Nicolò fu Pietro da Scandiano servitore nella detta abitazione'. Flaminio Teggia sarebbe subentrato al Rondoni nella funzione di notaio della Camera apostolica in Ferrara: ASFe, *Notarile antico Ferrara, notaio Teggia Flaminio*, matricola 710, busta unica, che però non contiene atti per la Camera apostolica. Ma nel 1609 viene richiamato un istrumento «rogato olim domino Flaminio Teggio notario apostolice Camere de anno 1606 die sexto mensis aprilis»: ASFe, *Notarile antico Ferrara, notaio Bonetti Paolo*, matricola 885, busta 5, cc. 165v-167r, 1609 ottobre 6.

omni etc. eidem consignatas p(er) d(ictum) m(agnifi)cum d(ominum) Celsu(m)⁶⁷.

Et p(ro) operibus ei p(ro)misit dare etc. ratas opera(rum) r(espect)u tragediarum quinquaginta cuiusl(ibet) g(en)eris et r(espect)u aliar(um) operar(um) alios lib(ros) 50 cuiusl(ibet) g(en)eris, omni iuris etc. Quae oper(e) sunt in(frascript)te⁶⁸:

l'Orbecche tragedia
l'Altile
la Sellenne
li Antivalomini
la Cleopatra
Didone
l'Eufemie
la Renopia
l'Epitie
li romanzi et
li suoi epigrami et versi latini.

Renuntiantes etc.

Et si no(n) fecerit etc. voluit licere d(icto) m(agnifi)co d(omi)no Cyntio Celso eas imp(ri)mi facere expen(sis) ad(versar)ii. Promittens d(ictus) d(ominus) Celsus q(uod) hoc

⁶⁷ Trad.: 'Il maestro libraio Giulio Cesare del fu Giulio Cesare Cagnacini di sua volontà ecc. obbligando sé ecc. promise al magnifico signore Celso del fu celeberrimo signor Giovanni Giraldi, qui presente, di far pubblicare, senza alcuna eccezione di legge e di fatto tranne quelle di forza maggiore, le infrascripte opere del magnifico signor Giovanni Battista Giraldi, sotto il proprio nome, entro il termine dei sei mesi prossimi venturi rispetto alle tragedie e rispetto alle altre opere entro i due anni prossimi venturi, ogni ecc., a lui consegnate dal detto magnifico signor Celso'.

⁶⁸ Trad.: 'E per le opere promise di consegnare ecc. le quote di opere, rispetto alle tragedie, cinquanta copie di qualsiasi genere e rispetto alle altre opere, altre cinquanta copie di qualsiasi genere, ogni eccezione di diritto ecc. Le quali opere sono le seguenti'.

te(m)por(e) non dabit d(ict)as operas alii p(er)sone ut imprimantur etc. <...> q(uod) m(agnifi)cus d(ominus) Hier(ony)mus Ritiu(s) nec alius pro eo etc. Not(ariu)s rog(atu)s etc.⁶⁹

Al nome d' Dio adi 2 sett. 1574

Si sotto scia libri dati consegnati in piu volte al B. Scorsone et Angelo et il detto de dare de conto fatto scorsone

1	Modello del Gualdo 4 ^{to} leg.	1	3	10
1	Ligato di Luce del Judgosi	1	5	10
1	Stillogui curis 1 ^o leg.	1	3	10
1	Quile conversatio del grado in 4 ^{to} bozza leg.	1	1	15
1	Nolo de Banitis 1 ^o leg.	1	4	10
1	Fract. d'ode sforza 1 ^o persona leg.	1	5	10
1	Cons. Posti Nomi 1 ^o leg.	1	7	10
1	Fract. del cuto, d'm 4 ^{to} leg.	1	3	10
1	Fract. de finis Respondis questio 1 ^o leg. de montes 4 ^{to} leg.	1	7	10
1	Cons. pro amico 4 ^{to} leg.	1	2	10
1	Cons. dini 8 ^o leg.	1	—	8
1	Historia Guicciar dino 4 ^{to} leg.	1	3	10
1	Cons. lury 3 ^o volume 1 ^o leg.	1	5	10
1	Modello sansuino 4 ^{to} leg.	1	2	10
1	Cons. crimia Brunore asale 4 ^{to} leg.	1	—	15
1	Burgos, de empione euadeti 8 ^o leg.	1	—	10
1	Lambertino de Jure patronatus 1 ^o leg.	1	9	10
1	Cons. Nauigari 1 ^o leg.	1	3	10

ASMo, *Cancelleria ducale, carteggio e documenti di particolari*, busta 248 (particolare con elenco di libri e riferimento alle «Novele del Giraldo 4^o»).
Cfr. sopra, p. 104.

⁶⁹ Trad.: 'Rinunciando ecc. Se non lo farà, volle che sia lecito al detto magnifico signor Cinzio Celso farle stampare a spese della parte avversa. Promettendo il detto signor Celso che durante quel periodo non darà a nessun altro le dette opere per farle stampare ecc. <...> il che il magnifico signore Girolamo Ricci né altri per lui ecc. Notaio richiesto ecc.'. Con le uncinate si segnalano tre o quattro caratteri non decifrabili.

ANDREA FAORO

Per la storia dell'edizione Cagnacini delle opere di G. B. Giraldi.

Presso l'archivio di Stato di Ferrara è stato rinvenuto il contratto con cui, il 23 maggio 1572, Celso Giraldi, figlio del letterato Giovanni Battista, commissionò al libraio Giulio Cesare Cagnacini la pubblicazione delle opere del padre. Il progetto prevedeva la stampa delle tragedie, dei *Discorsi intorno al comporre dei romanzi, delle comedie e delle tragedie* e di non meglio precisati epigrammi e versi latini. Si trattava di un raffinato disegno volto a eternare la fama letteraria del Cinzio, ma che, per ragioni ignote, non ebbe compimento.

On the history of Cagnacini's edition of the works of G. B. Giraldi.

The contract with which, on 23 May 1572, Celso Giraldi, son of Giovanni Battista, commissioned the bookseller Giulio Cesare Cagnacini to publish his father's works was found in the State Archives of Ferrara. The project included the printing of tragedies, *Discorsi intorno al comporre dei romanzi, delle comedie e delle tragedie* and unspecified epigrams and Latin verses. It was a refined design aimed at eternalizing Cinzio's literary fame. However, for unknown reasons, it was not completed.

Articolo presentato a maggio 2024. Pubblicato *on line* a dicembre 2025
© 2025 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 XI, 2025
DOI: 10.13129 / 2421-4191 / 2025.11.83-120

LAURA GELPI

QUATTRO EPIGRAMMI ECFRASTICI GIRALDIANI
TRA ARTE, CLASSICISMO ED ENCOMIASTICA

Correva l'anno 1537 quando Giovan Battista Giraldi Cinzio, fino a quel momento distintosi principalmente per la sua attività medico-scientifica, per l'insegnamento della filosofia e per i suoi primi interessi letterari¹, diede alle stampe, a Ferra-

¹ Si segnalano le principali tappe dell'attività giovanile di Giovan Battista Giraldi Cinzio: si laureò in Arti e medicina nel 1531 e fu medico per un certo periodo al seguito dei suoi maestri (prestando le sue cure a Ludovico Ariosto nelle fasi terminali della sua malattia); divenne professore di filosofia nello Studio ferrarese nel 1534; nel contempo coltivò interessi letterari e poetici, come attestano i componimenti latini confluiti nella raccolta miscellanea edita nel 1537, di cui si dirà, e anche l'elaborazione di un carme sul corpo umano. Su quest'ultimo (incompiuto e conservato a Ferrara, Biblioteca comunale Ariosteana, ms. Classe I 370), di cui qualche frammento è edito in GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Poemata*, Basilea, Robert Winter, 1540, pp. 183-97, si veda la recente edizione critica: ID., «*De usu partium sive de partibus corporis humani carmem. Carme sull'utilità delle parti o sulle parti del corpo umano*», edizione critica, commento e traduzione a cura di R. RICCO, Roma, Aracne, 2025. Per la biografia di Giraldi, oltre alla voce di S. FOÀ, *Giraldi, Giovan Battista*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LVI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 2001, pp. 442-47, cfr. S. VILLARI, *Le più antiche biografie giraldiane*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro» I (2015), pp. 17-60, in part. p. 17, nota 1, per ulteriore bibliografia. E cfr. anche I. ROMERA PINTOR, *Bibliografia giraldiana*, ivi, pp. 125-70: 138-42, con aggiornamenti nel sito online della rivista stessa e in EAD., *Bibliografia giraldiana "vingt ans après"*, Madrid, Fundación Updea, 2018.

ra, presso i tipi di Francesco Rosso, una raccolta contenente composizioni in versi e testi in prosa in lingua latina e dedicata al duca Ercole II d'Este², poi riedita nel 1540 e nel 1544³.

Tale silloge, varia ed eterogenea nella sua consistenza in quanto ospitante generi diversi⁴, risulta particolarmente interessante dal momento che testimonia l'interesse dell'autore per l'epigrammatica ecfrastica, declinata nella sua dimensione encomiastica ed erudito-classicizzante⁵.

L'interesse di Giovan Battista Giraldi Cinzio per gli epigrammi ecfrastici s'inserisce in quel filone letterario che, seppur già praticato nell'antichità greco-latina, risulta particolarmente diffuso nella poesia umanistica latina tra Quattrocento e Cinquecento⁶, anche a fronte della fortuna riscossa in quello

² CYNTHII IOANNIS BAPTISTAE GYRALDI FERRARIENSIS *De obitu divi Alfonsi Estensis principis invictissimi epicedion. Hercules Estensis dux salutatus. Sylvarum liber unus. Elegiarum liber unus. Epigrammaton libri duo. Eiusdem super imitatione epistola. Coelii Calcagnini ad eundem super imitatione commentatio per quam elegans. Lili Gregorii Gyraldi epistola bonae frugis refertissima* [Ferrara, Francesco Rosso, 1537]. Una minuziosa descrizione della stampa (fondata sull'esemplare della Biblioteca comunale Ariostea di Ferrara, E.4.4.33) è stata realizzata per questa stessa rivista da S. VILLARI, *Appunti sulla miscellanea poetica latina di Giraldi (Ferrara, Rosso, 1537)*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», IX (2023), pp. 41-82: 43-46.

³ CYNTHII IOANNIS BAPTISTAE GYRALDI FERRARIENSIS *Poematia. Quorum catalogum sequenti pagina reperies*, Basilea, Robert Winter, 1540 (descrizione, condotta sull'esemplare della Biblioteca comunale Ariostea di Ferrara, E.7.2.19, in VILLARI, *Appunti sulla miscellanea*, pp. 46-50); CYNTHII IOANNIS BAPTISTAE GYRALDI FERRARIENSIS *Poematia, quorum catalogum sequenti pagina reperies. Item Antonii Geraldini poetae laureati bucolica, antehac paucis visa*, Basilea, Robert Winter, 1544 (vol. in 8°, a⁸ A-P⁸, a-8⁸).

⁴ VILLARI, *Appunti sulla miscellanea*, p. 46.

⁵ Secondo Susanna Villari, infatti, «gli epigrammi, nella loro peculiare essenzialità, rielaborano immagini desunte dall'aneddotica classica e dalla mitologia, spesso privilegiando l'ecfrasi» (ivi, p. 76).

⁶ Come afferma Vecce, «un settore speciale è rappresentato dai carmi legati al mondo delle arti figurative (come le descrizioni di opere d'arte,

stesso periodo dall'*Anthologia Planudea* e dagli epigrammi di Ausonio, per cui bisogna considerare le loro vie di trasmissione, in particolare quelle conducenti al territorio veneto ed emiliano-romagnolo⁷.

tra le quali divenne celebre il *Laocoon* di Jacopo Sadoletto), o più in generale giocati sul rapporto tra immagine e parola, nell'illustrazione di emblemi ed imprese, gusto dominante della cultura del Cinquecento, con gli *Emblemata* di Andrea Alciato (1531)» (C. VECCE, *La poesia latina, Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. II. *Dal Cinquecento alla metà del Settecento*, a cura di F. BRIOSCHI e C. DI GIROLAMO, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 256-70: 260). La pratica di comporre epigrammi, anche ecfraistici, è ampiamente attestata nell'ambiente ferrarese, per cui si segnalano a titolo esemplificativo alcuni nomi, alcuni dei quali noti allo stesso Giovan Battista Giraldi Cinzio in quanto si tratta di suoi amici e conoscenti: Ludovico Bonacciolli, Celio Calcagnini, Lilio Gregorio Giraldi, Marco Antonio Antimaco e Antonio Tebaldi (per Celio Calcagnini e Lilio Gregorio Giraldi, cfr. *Poeti latini del Cinquecento*, a cura di G. PARENTI, con introduzione ed edizione a cura di M. DANZI, 2 vol., Pisa - Firenze, Edizioni della Normale - Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 2020, pp. 489-548; 549-82). Sullo specifico tema dell'*ekphrasis* e della sua storia, cfr. S. MATTIACCI, *Quando l'immagine ha bisogno della parola: riflessioni sulla poetica dell'"ekphrasis" nell'epigramma latino*, «Prometheus», XXXIX (2013), pp. 207-26; G. RAVENNA, *Per l'identità di "ekphrasis"*, «Incontri triestini di filologia classica», IV (2004-2005), pp. 21-30; *Renaissance der Ekphrasis. Ekphrasis der Renaissance. Transformationen einer einflussreichen ästhetischen Kategorie in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, a cura di J. MUÑOZ MORCILLO, Berlino - Boston, De Gruyter, 2024; A. WILSON, *Reflections on Ekphrasis in Ausonius and Prudentius*, in *Ethics and Rhetoric: Classical Essays for Donald Russell on his Seventy-Fifth Birthday*, a cura di D. INNES, H. HINE e C. PELLING, Oxford, Oxford University Press, 1995, pp. 149-59.

⁷ In merito alla prima, è necessario risalire, oltre che alla sua tradizione manoscritta, all'*editio princeps*, allestita da Giano Lascaris e pubblicata a Firenze l'11 agosto 1494 sulla base di tre manoscritti (il Par. gr. 2891, l'unico completamente autografo, il Par. gr. 2863 e il Vat. Barb. gr. 123). In seguito, nel 1503, a Venezia, Aldo Manuzio diede alle stampe la seconda edizione dell'opera, senza però menzionare la precedente, ma aggiungendo ventuno epigrammi. Ciò garantì la diffusione del genere (*Antologia Palatina*, vol. I. *Libri 1-7*, commento scientifico a cura di F. CONCA

Giovan Battista Giraldi Cinzio non rimase dunque indifferente ad una moda letteraria che stava coinvolgendo ampiamente la sua epoca e il suo ambiente culturale. Ciò è testimoniato da quattro epigrammi latini in distici elegiaci dedicati proprio all'arte e più specificatamente uno alla pittura, uno ad un artista e due alla scultura. Il presente contributo si propone quindi di analizzare tali testi da un punto di vista filologico-critico cercando al contempo di proporre plausibili referenti iconografici compatibili con i testi stessi e con la loro circolazione nell'ambiente ferrarese frequentato dall'autore.

Il primo componimento è relativo ad una tavola raffigurante l'imperatore Carlo V d'Asburgo:

De Caroli imperatoris augusti effigie

Quis neget Augusti faciem, quis pectora, quis ve
lumina vel Marti pene tremenda deo
hac cerni in tabula? Nemo, nam quicquid ab arte
fas fingi est, finxit Dædala quippe manus.
Sed quamvis veros referat pictura colores,
verior in factis extat imago suis⁸.

5

e M. MARZI, Torino, UTET, 2005, p. 29). In merito ai secondi, alcuni dei quali ripresi e rielaborati a partire dall'*Anthologia Palatina* (cfr. F. BENEDETTI, *La tecnica del "vertere" negli epigrammi di Ausonio*, Firenze, Leo S. Olshki Editore, 1980; F. MUNARI, *Ausonio e gli epigrammi greci*, «Studi italiani di filologia classica», XXVII-XXVIII, 1956, pp. 308-14), sono stati trasmessi in forma manoscritta fino all'*editio princeps*, pubblicata a stampa da Bartolomeo Girardini a Venezia nel 1472; si possono inoltre indicare altre due importanti edizioni: quella apparsa a Parma nel 1499 per i tipi di Angelo Ugoletto e quella apparsa a Venezia nel 1507 per i tipi di Gerolamo Avanzio (DECIMO MAGNO AUSONIO, *Opere*, a cura di A. PASTORINO, Torino, UTET, 1995, p. 158).

⁸ GIRALDI, *De obitu divi Alfonsi [...]*, 1537, c. Liiii: 'L'effigie di Carlo imperatore augusto. Chi potrebbe negare che in questa tavola si vedono il volto di Augusto, il petto e gli occhi quasi terribili persino per il dio Marte? Nessuno, infatti qualsiasi cosa è lecito che sia creata dall'arte, senza dubbio la mano di Dedalo [?]ha creata. Ma per quanto la pittura restituisca i veri colori, un'immagine più vera appare con evidenza dalle sue imprese'

È probabile che Giovan Battista Giraldi Cinzio alluda ad un dipinto, come attesta il ricorso, accanto a termini più generici quali *effigies* ('effigie') e *imago* ('immagine'), ad altri più specifici quali *pictura* ('pittura'), *tabula* ('tavola'), che consentono di escludere il riferimento al genere dell'affresco e della pittura parietale, e *colores* ('colori'), che non contemplano il genere della xilografia e della ritrattistica in bianco e nero operata su carta.

In secondo luogo si può dedurre che il dipinto rappresenti Carlo V d'Asburgo a mezza figura – l'autore si sofferma infatti sul volto e sugli occhi nonché sul petto dell'imperatore – in un atteggiamento talmente agguerrito da suscitare timore persino in Marte.

Tali elementi sono riconducibili al ritratto dell'imperatore Carlo V d'Asburgo realizzato da Tiziano, oggi perduto, ma noto attraverso la xilografia su carta dell'illustratore Giovanni Britto, datata ai primi anni Trenta del Cinquecento e conservata in diversi esemplari. In questa stampa l'imperatore, identificato attraverso il nome latino che compare nel cartiglio posto nella parte

(traduzione di chi scrive). Questo epigramma, come i successivi, è stato trascritto rispettando il testo originale salvo che per la distinzione di *u/v*, lo scioglimento delle abbreviazioni, l'eliminazione delle maiuscole ad inizio verso quando non sintatticamente funzionali e l'adeguamento dell'interpunzione. L'epigramma si legge in ID., *Poematia*, 1540, pp. 160-61 e 1544, pp. 160-61 con irrilevanti scarti paragrafematici. Interessante segnalare che, tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, l'incisore tedesco Wolfgang Kilian realizzò un'illustrazione ritraente l'elettore e duca di Baviera Massimiliano I, nella cui parte inferiore inserì l'epigramma di Giovan Battista Giraldi Cinzio con una sola variante, la sostituzione di «Augusti» con «Exarchi» al v. 1: W. KILIAN, *Ritratto di Massimiliano I*, fine XVI-prima metà del XVII sec., incisione su lastra di rame impressa su carta, 19,8 x 15,0 cm, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Germania, n. inv. A 1085 (fig. 1). Cfr. Ausonio, *Epigr.* 58, 1: «Dædale, cur vana consumis in arte laborem?» («O Dedalo, perché esaurisci la tua arte a plasmare una vana immagine?») – trad. it. di Pastorino, in AUSONIO, *Opere*, p. 803).

superiore (·CAROLVS· IMPERATOR· QVINTVS·), si presenta a mezza figura, leggermente girato di profilo verso destra, con lo «sguardo fermo»⁹, mentre brandisce una spada nella mano destra e indossa, insieme alla catena dell'Ordine del Toson d'Oro, l'«armatura detta “de volutas flordelisadas”, attribuita a Kolman Helmschmid (Madrid, Real Armería), datata su basi stilistiche tra il 1525 ed il 1530»¹⁰ (fig. 2). Tuttavia, secondo Giovanni Sassu, l'originale tizianesco sarebbe stato riprodotto più fedelmente da un anonimo pittore italiano cinquecentesco in una tela conservata a Londra nella Montagu Collection e da Peter Paul Rubens nel 1603 in una tela conservata nel castello di Auckland, presso la Royal Armouries¹¹ (fig. 3).

In merito al rapporto tra questo dipinto, seppur perduto nella sua versione originale, e la Ferrara di Giovan Battista Giraldi Cinzio, è necessario considerare la rete che potrebbe aver legato Carlo V d'Asburgo, Tiziano, il duca ferrarese Alfonso I d'Este, suo figlio Ercole II d'Este, dedicatario della raccolta giraldiana, e l'autore stesso, ripercorrendo alcuni eventi che li vedono protagonisti.

Stando alla ricostruzione effettuata da Giovanni Sassu, tra il dicembre del 1532 e il febbraio del 1533, Carlo V d'Asburgo era tornato a Bologna una seconda volta – il primo soggiorno in città risale infatti al 1530 in occasione della sua incoronazione a imperatore nella basilica di San Petronio per mano di papa Clemente VII – e in quell'occasione si era fatto ritrarre

⁹ G. SASSU, *Carlo V, Tiziano e il ritratto “tutto armato” dell'imperatore*, «Schifanoia», LII-LIII (2017), pp. 299-312: 308.

¹⁰ Ivi, p. 305. GIOVANNI BRITTO, *Carlo V, a mezzobusto, reggente una spada, rivolto verso destra*, 1535-1545, xilografia, cm. 49,2 x 34,8, The Metropolitan Museum of Art, New York, USA (n. inv. 17.44).

¹¹ SASSU, *Carlo V, Tiziano e il ritratto “tutto armato” dell'imperatore*, pp. 305-06. P. P. RUBENS, *Ritratto dell'imperatore Carlo V*, 1603-1605, pittura ad olio su tela, cm. 117 x 90,5, Royal Armouries, Castello di Auckland (n. inv. I.1661).

da Tiziano, la cui presenza sarebbe attestata da una lettera che Ferrante I Gonzaga, membro della corte cesarea, inviò proprio da Bologna al fratello Federico II Gonzaga, duca di Mantova, il 14 gennaio 1533: «Maestro Tiziano ha fatto lo Imperatore tanto naturale che tutti quelli lo vedono hano a dirne»¹². In questo modo, il legame tra Carlo V d'Asburgo e l'artista si fece sempre più stretto fino a culminare, il 10 maggio 1533, con la nomina di Tiziano a Conte Palatino e il tentativo da parte dell'imperatore di fare del Cadorino il suo ritrattista ufficiale¹³.

Stabilita la grande eco che il dipinto realizzato da Tiziano suscitò, almeno secondo quanto dichiarato da Ferrante I Gonzaga, e la grande considerazione che il pittore riscosse presso l'imperatore, rimane da considerare la tangenza con l'ambiente ferrarese e la corte estense di Alfonso I prima e di Ercole II poi.

Tiziano, già frequentatore della casa di Alfonso I d'Este, come comprovano diverse realizzazioni per il duca e soprattutto un ritratto portato a compimento «nel 1523, lodato da Michelangelo e da Vasari e noto dalla stupenda copia del Metropolitan Museum di New York» (n. inv. 27.56)¹⁴ e tra l'altro acquisito all'inizio del 1533 da Carlo V d'Asburgo attraverso la mediazione del suo segretario Francisco de los Cobos y Molina con Matteo Casella, ambasciatore estense a Bologna,

¹² G. SASSU, *La seconda volta. Arte e artisti attorno a Carlo V e Clemente VII a Bologna nel 1532-33*, in «e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes», 13 (2012), *online*, par. 47. Tale tesi viene ribadita, e aggiornata, in M. CALOGERO, *Alfonso Lombardi e i materiali della scultura*, Trento, Tipografia Editrice Temi, 2024, pp. 209-16.

¹³ SASSU, *La seconda volta*, par. 41.

¹⁴ SASSU, *Carlo V, Tiziano e il ritratto "tutto armato" dell'imperatore*, p. 303. TIZIANO (copia), *Alfonso d'Este (1486-1534), Duca di Ferrara*, XVI-XVII secolo, pittura ad olio su tela, cm. 127 x 98,4, The Metropolitan Museum of Art, New York, USA (fig. 4).

per metterlo a fianco del proprio¹⁵, entrò in contatto anche con il successore Ercole II d'Este, anch'egli oggetto della sua arte¹⁶: verso la metà degli anni Trenta del Cinquecento, l'artista, allora residente a Venezia, venne invitato dal nuovo duca a terminare un ritratto di Alfonso I d'Este rimasto incompiuto in modo che andasse a colmare la perdita di quello ormai finito nella collezione imperiale¹⁷.

¹⁵ SASSU, *La seconda volta*, par. 59. Le trattative per la transazione del quadro sono attestate in alcune lettere tra Matteo Casella e lo stesso duca Alfonso I d'Este (cfr. A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. IX/III. *La pittura del Cinquecento*, Milano, Hoepli, 1928, pp. 133-34). A questo proposito è necessario riportare il chiarimento di Francesco Caglioti circa un fraintendimento nato attorno a quest'opera: «nella bibliografia tizianesca sembra sussistere una certa confusione, nata a partire da un *lapsus* di Campori e poi di Venturi, circa un passaggio breve ma cruciale del carteggio estense: fra i dipinti di Tiziano che Cobos pretendeva da Alfonso non c'era un ritratto di Carlo V, mentre era Cobos che, possedendone già uno, gli voleva mettere accanto il ritratto di Alfonso» (F. CAGLIOTI, *Il "San Giovannino" mediceo di Michelangelo, da Firenze a Úbeda*, «Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna», CXLV, 2012, pp. 2-81: 74, nota 146).

¹⁶ Nella lettera datata 9 gennaio 1533 e inviata da Matteo Casella ad Alfonso I d'Este, il mittente riferisce di un ritratto tizianesco dell'«Ill.mo Sr. Don Hercole» (VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, p. 133), oggetto della bramosia di Francisco de los Cobos y Molina e di Carlo V d'Asburgo.

¹⁷ «Una delle prime cose, a cui egli [Ercole II d'Este] pensò, fu di mandare cinquanta ducati a Venezia, quasi una caparra al pittore, per significargli che egli desiderava il compimento del ritratto, di Alfonso, il quale era destinato a prendere il posto di quello che l'astuto Covos era riuscito a portarsi in Ispagna» (G. B. CAVALCASELLE, *Tiziano. La sua vita e i suoi tempi con alcune notizie della sua famiglia*, vol. I, Firenze, Successori Le Monnier, 1877, p. 386). Il ritratto in questione sembra essere quello conservato in duplice esemplare, uno presso la Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze – TIZIANO, *Ritratto di Alfonso I d'Este*, 1550-1599, pittura ad olio su tela, cm. 154 x 123, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Palazzo Pitti, Firenze (fig. 5); cfr. C. OCCHIPINTI, *Il giardino delle Esperidi. Le tradizioni del mito e la storia di Villa d'Este a Tivoli*, Roma, Carocci,

Inoltre, secondo Marcello Calogero, l'immagine di Carlo V diffusa da Tiziano e da Giovanni Britto nella rappresentazione dell'imperatore avrebbe avuto un impatto sul *Busto di Ercole II d'Este* conservato presso il Seminario Vescovile di Ferrara, con cui condivide alcuni aspetti, in particolare la datazione, da fissare intorno alla seconda metà degli anni Trenta del Cinquecento e non nei primi anni '50 del medesimo secolo, e il disegno delle rotelle poste sull'armatura¹⁸.

Ripercorse tutte queste vicende, rimane da affrontare un'ultima questione: perché Giovan Battista Giraldo Cinzio ha voluto elogiare l'imperatore in una raccolta dedicata al duca della sua città, evocandone un suo ritratto?¹⁹ Una risposta può derivare dalla considerazione della politica filo-imperiale

2009, pp. 307-08, nota 53 – e l'altro presso la Fondazione Bemberg a Tolosa – TIZIANO, *Ritratto di Alfonso I d'Este*, 1530-1535 ca., pittura ad olio su tela, cm. 133 x 111, Fondazione Bemberg, Tolosa, Francia (fig. 6).

¹⁸ CALOGERO, *Alfonso Lombardi e i materiali della scultura*, p. 216.

¹⁹ Nella medesima silloge, Giovan Battista Giraldo Cinzio esalta Carlo V d'Asburgo, ricordando anche la campagna militare organizzata negli anni Trenta del Cinquecento per respingere i Turchi. Tre sono gli epigrammi dedicati a questa impresa in GIRALDI, *De obitu divi Alfonsi [...]*, 1537, c. [Kvi]v: *De Turco et Carolo imperatore* (inc. «Quid frustra cogis molles in bella phalanges»); *De eodem Carolo* (inc. «Ut Carolum vidit victorem Iuppiter, huncque»); *De eodem* (inc. «Cum pridem manes ivisset fama sub imos»). Lo spirito guerresco di Carlo V, animato dalla minaccia turca, portava gli artisti a ritrarlo in atteggiamento belligerante (cfr. SASSU, *Carlo V, Tiziano e il ritratto "tutto armato" dell'imperatore*, p. 307), e queste rappresentazioni avevano ispirato l'epigramma ecfraastico giraldiano sopra citato, con cui si sottolineava l'efficacia realistica dell'arte e nel contempo l'impossibilità di una perfetta mimesi della realtà. Sull'impresa di Tunisi risulta sempre utile la ricostruzione di D. MUONI, *Tunisi. Spedizione di Carlo V imperatore, 30 maggio - 17 agosto 1535; cenni, documenti, regesti*, Milano, Bernardoni, 1876; ma cfr. L. SCALISI, *L'isola in guerra. Tunisi 1535, in Qui si trova la chiave per comprendere il tutto. Aspetti storici della Sicilia dall'età medievale all'età contemporanea*, a cura di P. TRAVAGLIANTE e M. LEONARDI, Viagrande (CT), Algra Editore, 2017, pp. 117-28.

ferrarese di quegli anni: poco dopo l'ascesa di Ercole II d'Este al ducato di Ferrara il 31 ottobre 1534, Carlo V d'Asburgo aveva rinnovato l'investitura per la sua casata in occasione del loro incontro a Napoli²⁰, come testimonia anche un'elegia presente nella miscellanea giraldiana²¹ e relativa proprio al rientro del duca in patria²². Con entrambi i componimenti (epigramma ed elegia) Giraldi, pertanto, esalta implicitamente il patrocinio concesso da Carlo V d'Asburgo alla corte ferrarese.

Un altro degli epigrammi ecfraistici riguarda uno scultore di nome Giulio:

De Iulio sculptore

Si posset saxis animam coniungere Iulus,
arte sua possent marmora dura loqui²³.

²⁰ In seguito al fallimentare incontro di Ercole II d'Este con papa Paolo III a Roma, il neo duca di Ferrara si recò a Napoli il 4 dicembre 1535 per concludere l'accordo con Carlo V d'Asburgo e, una volta ottenuta la concessione, rientrò nei suoi domini il 15 gennaio 1536 (G. BENZONI, *Ercole II d'Este*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XLIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 1993, pp. 107-26).

²¹ GIRALDI, *De obitu divi Alfonsi [...]*, 1537, cc. [Ivii]^v-K[i]r. *De felici Herculis Esten(s) II in patriam reditu*.

²² VILLARI, *Appunti sulla miscellanea*, pp. 67-68.

²³ GIRALDI, *De obitu divi Alfonsi [...]*, 1537, c. Miir: 'Giulio scultore. Se Giulio potesse congiungere l'anima alle pietre, i duri marmi grazie alla sua arte potrebbero parlare' (trad. it. tratta da VILLARI, *Appunti sulla miscellanea*, p. 76, nota 63); da notare il parallelismo *saxis-marmora* e *animam-loqui*, instaurato sui due versi, in cui la prima coppia fa riferimento al materiale artistico e la seconda alla dimensione vivificatrice dell'opera d'arte. Susanna Villari sottolinea proprio come questo epigramma condensi «in un solo distico il concetto del potere espressivo dell'arte figurativa» (ivi, p. 76). In merito al *topos* della statua vivificata e parlante, cfr. P. CASTELLI, *Imagines spirantes*, in *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*. Convegno di studi (Firenze, 26-27 marzo 1998), a cura di G. LAZZI e P. VITI, Firenze, Edizioni Polistampa, 2000, pp. 35-62; *Faire*

Costui, rinomato alla sua epoca per la forte espressività delle sue realizzazioni al punto da essere presentato solamente attraverso il nome, può essere identificato con Giulio Romano²⁴.

parler et faire taire les statues. De l'invention de l'écriture à l'usage de l'explosif, a cura di C. MICHEL D'ANNOVILLE e Y. RIVIÈRE, Roma, Publications de l'École Française de Rome, 2016; R. KASSEL, *Dialoge mit Statuen*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», LI (1983), pp. 1-12; G. PUCCI, «Perché non parlò?». Prestare la voce all'opera d'arte nel mondo antico, «I Quaderni del ramo d'oro», online, VI (2013/2014), pp. 52-60; H. J. ROSE, *The Speaking Stone*, «The Classical Review» xxxvii, 7/8 (1923), pp. 162-63; R. WACHTER, *The origin of epigrams on "speaking objects"*, in *Archaic and Classical Greek Epigram*, a cura di M. BAUMBACH, A. PETROVIC e I. PETROVIC, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 250-60. Tale componimento non presenta varianti nelle edizioni successive (GIRALDI, *Poemata*, 1540 / 1544, p. 171). Inoltre, si segnala che questo testo riscosse molto successo venendo incluso in due antologie poetiche di poco posteriori alla silloge giraldiana: *Flores epigrammatum ex optimis quibusque authoribus excerpti per Leodegarium a Quercu. Ad illustrissimum virum Robertum Lenuncurium Cardinalem. Tomus primus*, Parisiis, apud Hieronymum de Marnef, sub Pelicano, monte D. Hilarj, 1560, c. 56r e *Delitiæ CC Italarum poetarum, huius superiorisque avi illustrium*, Collectore Ranutio Ghero, Prostant in officinâ Ionæ Rosæ, 1608, p. 1244.

²⁴ Tale ipotesi identificativa è formulata da VILLARI, *Appunti sulla miscellanea*, p. 76. La difficoltà degli intellettuali nell'identificazione di questo artista è attestata dall'abate Pietro Zani, il quale aveva invitato i suoi lettori a trovare notizie su questo Giulio evocato nell'epigramma giraldiano e a lui sconosciuto (P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti dell'abate D. Pietro Zani fidentino*, vol. V, pt. I, Parma, Tipografia Ducale, 1820, p. 334). Tuttavia, ancora due anni dopo, nella tabella alfabetica con i nomi di artisti incominciati per G, sotto la voce «Giulio», l'artista citato nell'epigramma risulta privo di identificazione, venendo soltanto segnalati i dati deducibili dai versi giraldiani (scultura come sua arte nonché Ferrara e il 1530 come luogo e anno della sua fioritura): ID., *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti dell'abate D. Pietro Zani fidentino*, pt. I, vol. X, Parma, Tipografia Ducale, 1822, pp. 92-93. Successivamente il bibliotecario ottocentesco Luigi Napoleone Cittadella esaminò l'epigramma e ripropose il quesito: «Chi era questo *Giulio* scultore, che al solo nome do-

Quest'ultimo, seppur noto principalmente come pittore e architetto²⁵, acquistò fama anche come scultore essendo stato attivo nella progettazione di monumenti funebri²⁶ e nell'attività di stuccatore. Tra gli anni Venti e gli anni Trenta del Cinquecento, alla corte mantovana di Federico II Gonzaga, egli intervenne, insieme ad altri, nell'edificazione di Palazzo Te realizzando decorazioni con intonaco dipinto a finto marmo e affrescando figure sotto forma di statue²⁷.

vea in quell'epoca essere conosciuto, e da un tanto letterato aver lodi? S'ignora totalmente» (L. N. CITTADELLA, *Notizie amministrative, storiche, artistiche relative a Ferrara ricavate da documenti ed illustrate da Luigi Napoleone Cav. Cittadella bibliotecario*, vol. I, pt. I-II, Ferrara, Tipografia di Domenico Taddei, 1868, p. 663).

²⁵ Giorgio Vasari lo identifica o solo come pittore, nell'edizione giuntina, o come pittore e architetto, nell'edizione torrentiniana (GIORGIO VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti 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, p. 55).

²⁶ G. REBECCHINI, *Sculture e scultori nella Mantova di Giulio Romano*. 1. *Bernardino Germani e il sepolcro di Pietro Strozzi (con il cognome di Giovan Battista Scultori)*, «Prospettiva», CVIII (2002), pp. 65-79; ID., *Sculture e scultori nella Mantova di Giulio Romano*. 2. *Giovan Battista Scultori e il monumento di Girolamo Andreasi (con una precisazione per Prospero Clemente)*, «Prospettiva», CX/CXI (2003), pp. 130-39.

²⁷ Giorgio Vasari riferisce: «perché il luogo non ha pietre vive né commodi di cave da potere far conci e pietre intagliate, come si usa delle muraglie da chi può farlo, [Giulio Romano] si servì di mattoni e pietre cotte, lavorandole poi di stucco; e di questa materia fece colonne, base, capitegli, cornici, porte, finestre et altri lavori con bellissime proporzioni» (VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, p. 65). Secondo Webster Smith, con la fine dell'antichità e l'inizio del Medioevo, il termine “statua” subì un ampliamento semantico in quanto la parola veniva usata per riferirsi non solamente ad un'opera scultorea in senso stretto, ma anche ad un'opera pittorica: «*Imago* and also *figura* were common and quite appropriate expressions in the Middle Ages for both sculptured and painted figures, and yet apparently it was an easy semantic step for *statua* to become at least occasionally synonymous

Sebbene Giulio Romano avesse operato in veste di stuccatore e decoratore a Mantova, ne è attestata la presenza anche nella Ferrara di Ercole II d'Este in quanto, secondo una lettera datata 27 gennaio 1535, Federico II Gonzaga aveva inviato il suo protetto nella città estense²⁸ e l'artista, una volta giunto a destinazione, tra il marzo del 1535 e il gennaio del 1536, si era prestato a rinnovare il Palazzo Ducale, precedentemente rimasto colpito da un incendio²⁹.

with either word» (W. SMITH, *Definitions of Statua*, «The Art Bulletin», I, 3, 1968, pp. 263-67: 263). Giulio Romano figura come scultore anche in un passo del *The Winter's Tale* di William Shakespeare (quale autore di una statua della regina Ermione). La ragione per la quale un artista noto come pittore e architetto venisse citato come scultore è imputabile al fatto che Giulio Romano progettò monumenti funebri e realizzò figure dipinte sotto forma di statue (cfr. C. CAPORICCI, *Shakespeare e Giulio Romano: fonti e problemi*, «Rinascimento», LIII, 2013, pp. 333-66: 334-46). La studiosa ricorda, tuttavia, l'incertezza generata da un sonetto del ferrarese Antonio Tebaldi, o meglio Tebaldeo, in cui si cita uno scultore Romano, dalla critica identificato con Gian Cristoforo Romano, e dagli autori confuso proprio con Giulio Romano (ivi, pp. 362-64).

²⁸ *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, vol. I, a cura di D. FERRARA, introduzione di A. BELLUZZI, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, 1992, p. 644.

²⁹ Ivi, p. XXXII. Negli anni successivi Giulio Romano sarebbe tornato a Ferrara per prestare nuovamente i suoi servizi ad Ercole II d'Este nella realizzazione della residenza di Belriguardo: l'*équipe* di artisti chiamati all'impresa avrebbe messo «in scena, su ognuna delle quattro pareti [della Sala della Vigna], una finta architettura, sormontata dalle fronde di un pergolato, e modulata attraverso la successione di erme cariatidi disposte a inquadrare aperture su paesaggi [...], seguendo precise idee fornite da Giulio Romano» (G. FATTORINI, *Giovan Battista Giraldo Cinthio e il ciclo dinastico estense della "delizia" di Copparo*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», IX, 2023, pp. 83-152: 93-94). L'effetto stilistico, tra l'altro elaborato da Giulio Romano già nel 1535 come testimoniato da un suo disegno recante «il progetto di un loggiato chiaramente propedeutico alla galleria di cariatidi della Sala della Vigna» (ivi, p. 94), risulta molto simile a quello a

Lo “scultore” Giulio ritorna in un altro epigramma di Giovan Battista Giraldo Cinthio relativo ad una statua di Venere realizzata dal medesimo artista:

De statua Veneris

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»³⁰.

cui il pittore e il suo gruppo di lavoro erano giunti nel mantovano Palazzo Te.

³⁰ GIRALDI, *De obitu divi Alfonsi [...]*, 1537, c. Liir: «*La statua di Venere*. 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”» (trad. it. tratta da VILLARI, *Appunti sulla miscellanea*, p. 77, nota 64). Si legge in GIRALDI, *Poematia*, 1540 / 1544, p. 157, pure in questo caso con scarti paragrafematici di nessun rilievo. Cfr. anche *Flores epigrammatum* 1560, c. 34v e *Delitiae CC. Italarum poetarum* 1608, p. 1243. Per il *topos* (al v. 1) della *similitudo* artistica tra il soggetto reale e l’immagine, cfr. *Anthologia Palatina* XVI 160a: ‘Η Παφίη Κυθήρεια δι’ οἴδατος ἐς Κνίδον ἦλθε | βουλομένη κατιδεῖν εἰκόνα τὴν ἰδίην. | Πάντη δ’ ἀθρήσασα περισκέπτω ἐνὶ χώρῳ, | φθέγγατο: «Ποῦ γυμνὴν εἶδέ με Πραξιτέλης» («La Pafia Citerèa venne attraverso i flutti a Cnido, volendo mirare la propria immagine. La osservò da ogni parte nel luogo scoperto, poi esclamò: “Dove mai mi vide nuda Prassitele?”»), trad. it. tratta da *Antologia Palatina*, vol. 3. *Libri 12-16*, commento scientifico a cura di F. CONCA e M. MARZI, Torino, UTET, 2011, p. 445); *Anthologia Palatina* XVI 160b: Πραξιτέλης οὐκ εἶδεν, ᾧ μὴ θέμις, ἀλλ’ ὁ σίδηρος | ἔξεσεν, οἷά γ’ Ἄρης ἤθελε, τὴν Παφίην («Prassitele non vide ciò che non è lecito; ma il ferro levigò la Pafia come Ares avrebbe voluto», *ibidem*); Ausonio, *Epigr.* 55: «*De imagine Veneris sculpta a Praxitele*. Vera Venus Gnidiam cum vidit Cyprida, dixit: | “Vidisti nudam me, puto, Praxitele”. | “Non vidi, nec fas, sed ferro opus omne polimus: | ferrum Gradivi Martis in arbitrio. | Qualem igitur domino scierant placuisse Cytheren, | talem fecerunt ferrea caela deam”» («*Su una statua di Venere scolpita da Prassitele*. La vera Venere quando vide la Cipride di Cnido disse: “Mi hai visto nuda, credo, o Prassitele”. “Non ti ho visto nuda, non è lecito: ma col ferro levighiamo ogni nostra opera. Il ferro dipende da Mar-

In questi due distici elegiaci, l'autore loda l'estremo realismo plastico di Venere, per cui il soggetto risulta simile a se stesso e capace addirittura d'ingannare Marte³¹, il quale, infatti, credendo di essere in presenza non di una pietra, bensì della vera amata – definita Cipride in quanto, secondo il mito greco, era stata generata dalla schiuma di mare dell'omonima isola di Cipro –, la stringe in un abbraccio passionale salvo poi rimanere sbigottito nell'apprendere la sua reale natura, per cui s'interroga se la dea sia effettivamente di pietra o si sia irrigidita.

Quanto ad una presunta connessione tra quest'opera e una creazione di Giulio Romano, bisogna innanzitutto tener presente la grande ammirazione che l'artista aveva per questa figura mitologica: Giulio Romano, infatti, possedeva la cosiddetta *Venere velata*, una scultura d'epoca romana risalente al II secolo d.C. e usata come modello per la rappresentazione della dea in diverse stanze del già ricordato Palazzo Te³². In merito a quest'ultimo aspetto, basti citare l'affresco ad intonaco nella Sala dei Cavalli che ritrae, all'interno di una nicchia con copertura a forma di conchiglia, la statua della *Venere marina* insieme ad un delfino³³ (fig. 7); o la *Venere Anadiomene* su una conchiglia con accanto, nel mare, un delfino, affrescata nella volta della

te Gradivo. Poiché sapevano come Citerea era piaciuta al loro padrone, i miei scalpelli di ferro scolpirono in tal modo la dea»», trad. it. di Pastorino tratta da AUSONIO, *Opere*, p. 801).

³¹ VILLARI, *Appunti sulla miscellanea*, p. 77.

³² Cfr. M. E. GORRINI, *L'Afrodite velata di Mantova: nuove osservazioni*, in *Imágenes. La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales* (Universidad de la Rioja, Logroño, 22-24 octubre 2007), a cura di M. JOSÉ CASTILLO PASCUAL, S. KNIPPSCHILD, M. GARCÍA MORCILLO e C. HERREROS GONZÁLEZ, Logroño, Universidad de la Rioja, 2008, pp. 333-50.

³³ GIULIO ROMANO, *Venere*, seconda metà degli anni Venti del Cinquecento, affresco, Sala dei Cavalli, Museo Civico di Palazzo Te, Mantova.

Camera dei Venti³⁴ (fig. 8); o ancora le diverse Veneri stuccate nella volta della Camera del Sole e della Luna³⁵ (fig. 9).

Oltre a queste prove pittoriche, va anche ricordato l'affresco a intonaco *Bagno di Venere e Marte*, presente nella Sala di Amore e Psiche, dove si possono scorgere i due dèi, che, circondati da un paesaggio roccioso, hanno appena terminato il bagno all'interno di una vasca e sono pertanto asciugati e cosparsi di unguenti e profumi da Cupido e altri putti. Tale realizzazione artistica sembra riecheggiare nei versi di Giovan Battista Giral-di Cinzio se si considera la resa "scultorea" dei corpi, il forte trasporto di Marte per Venere e l'irrigidimento provocato o dal freddo, che la dea prova subito dopo la fine del lavacro, o dall'insensibilità dei sentimenti, che la stessa manifesta torcendo il suo corpo, quasi voltando le spalle all'amante³⁶ (fig. 10).

Ad ogni modo, la passione di Giovan Battista Giral-di Cinzio per la statuaria antica è riscontrabile anche in un ultimo epigramma ecfrastrico, quello dedicato alla scultura di Niobe ad opera di Prassitele³⁷:

³⁴ ID., *Venere Anadiomene*, seconda metà degli anni Venti del Cinquecento, affresco, Camera dei Venti, Museo Civico di Palazzo Te, Mantova.

³⁵ ID., *Veneri*, seconda metà degli anni Venti del Cinquecento, stucco, Camera del Sole e della Luna, Museo Civico di Palazzo Te, Mantova.

³⁶ ID., *Bagno di Venere e Marte*, seconda metà degli anni Venti del Cinquecento, pittura ad affresco, Sala di Amore e Psiche, Museo Civico di Palazzo Te, Mantova.

³⁷ La scultura prassiteliana a cui Giovan Battista Giral-di Cinzio fa riferimento non è da confondere con quella di cui si parla in PLIN., *Nat. hist.* XXXVI 28 («in templo Apollinis Sosiani, Niobae liberos morientes Scopas an Praxiteles fecerit»: 'nel tempio di Apollo Sosiano, Skopas o Prassitele realizzarono i figli morenti di Niobe'; traduzione di chi scrive): Plinio Il Vecchio riferisce che nel Tempio di Apollo Sosiano a Roma si trova una scultura ad opera di Prassitele, o Skopas, ma, in questo caso, si tratta di un gruppo scultoreo che ha per soggetto i figli di Niobe anziché la stessa donna (G. A. MANSUELLI, *Niobe e Niobidi*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 1963, pp. 517-24).

De Niobe manu Praxitelis sculpta

Me lapidem ex viva fecerunt numina divum,
Praxiteles vivam reddidit ex lapide³⁸.

Il testo, che ricalca in modo fedele *Anthologia Palatina* XVI 129³⁹, si presenta bipartito. Nel primo verso l'autore riprende il mito di Niobe, secondo il quale la donna si era vantata di essere più prolifica di Leto, la madre di Apollo e Artemide, arrogandosi di conseguenza onori divini. Tale atto di superbia indusse Leto a inviare Apollo a sterminare i suoi sette figli e Artemide a sterminare le sue sette figlie. A quel punto Niobe, privata della prole, riconobbe la sua colpa e chiese a Zeus di tramutarla in pietra⁴⁰. Nel secondo verso, invece, entra in gio-

³⁸ GIRALDI, *De obitu divi Alfonsi [...]*, 1537, c. Miir. 'Sulla Niobe scolpita dalla mano di Prassitele. «Le potenze divine mi resero pietra da viva. Prassitele mi restituì viva dalla pietra» (trad. it. tratta da VILLARI, *Appunti sulla miscellanea*, p. 77, nota 65). Il v. 2 è identico a quello dell'epigramma di Celio Calcagnini intitolato «Vivam olim in lapidem verterunt Numina; sed me» e restituito a p. 215 di IO. BAPTISTAE PIGNAE *Carminum lib. quatuor, ad Alphonsum Ferrariae Principem. His adiunximus Caelii Calcagnini carm. lib. III. Ludovici Areosti carm. lib. II. Cum privilegio*, Venetiis, ex Officina Erasmiana, Vincentii Valgrisi, 1553. In questo caso, la scultura prende direttamente la parola secondo il canonico *topos*; cfr. *supra*, nota 23. Con irrilevanti scarti paragrafematici il componimento si legge in GIRALDI, *Poemata*, 1540 / 1544, p. 171.

³⁹ Ἐκ ζωῆς με θεοὶ τεύξαν λίδον, ἐκ δὲ λίδοιο | ζωὴν Πραξιτέλης ἔμπαλιν εἰργάσατο («Da viva gli dèi mi fecero pietra; da pietra Prassitele di nuovo mi rese viva», trad. it. tratta da *Antologia Palatina*, vol. 3, p. 427). Cfr. VILLARI, *Appunti sulla miscellanea*, pp. 69-70. Una versione simile si trova anche in Ausonio, *Epit.* 51: «Vivebam: sum facta silex, quae deinde polita | Praxiteli manibus vivo iterum Niobe. | Reddidit artificis manus omnia, sed sine sensu: | hunc ego, cum laesi numina, non habui»: «Su una statua di marmo di Niobe. Vivevo: son diventata pietra, e poi, per mano di Prassitele, sono di nuovo in vita, io, Niobe. La mano dell'artista mi ha reso tutto, salvo la ragione, che avevo perduto, quando recai offesa agli dèi» (trad. it. di Pastorino, tratta da AUSONIO, *Opere*, p. 799).

⁴⁰ Cfr. Ovidio, *Met.* VI 146-312.

co l'arte vivificatrice di Prassitele, il quale ha realizzato una scultura di Niobe in pietra talmente realistica da averla riportata in vita, attuando così il procedimento inverso rispetto a quello operato dal padre degli dèi⁴¹.

In conclusione, alla luce di quanto sopra esposto, si ravvisano negli epigrammi efrastici esaminati esigenze encomiastiche, legate alla politica filo-imperiale ferrarese, e interessi per la classicità in generale e per la scultura antica in particolare, elementi che potrebbero risultare utili per meglio comprendere ed interpretare anche altri testi latini della raccolta giraldiana e analogamente simili testi umanistici ancora inediti o non ancora studiati e per cui resta ancora molto lavoro da fare.

⁴¹ Sul versante stilistico nel distico si può segnalare il chiasmo tra *lapidem-lapide* e *viva-vivam* e il poliplotto.

Apparato iconografico



Fig. 1. W. KILIAN, *Ritratto di Massimiliano I*, fine XVI- prima metà del XVII sec., incisione su lastra di rame impressa su carta, cm. 19,8 x 15,0.

Wolfenbüttel (Germania), Herzog August Bibliothek, (n. inv. A 1085).



Fig. 2. G. BRITTO, *Carlo V, a mezzobusto, reggente una spada, rivolto verso destra*, 1535-1545, xilografia, cm. 49,2 x 34,8.

New York, USA, The Metropolitan Museum of Art (n. inv. 17.44).

LAURA GELPI



Fig. 3. PETER PAUL RUBENS, copia da Tiziano, *Ritratto dell'imperatore Carlo V*, 1603-1605, pittura ad olio su tela, cm. 117 x 90,5.
Regno Unito, Royal Armouries, Auckland Castle (n. inv. I. 1661).



Fig. 4. Copia da TIZIANO, *Alfonso d'Este (1486–1534), Duca di Ferrara*, sec. XVI-XVII, olio su tela, cm. 127 x 98,4.
New York, USA, The Metropolitan Museum of Art (n. inv. 27.56).

LAURA GELPI



Fig. 5. Copia da TIZIANO, *Ritratto di Alfonso I d'Este*, 1550-1599, olio su tela, cm. 154 x 123.
Firenze, Galleria degli Uffizi, Palazzo Pitti, Galleria Palatina e Appartamenti Reali (n. inv. 311).



Fig. 6. Copia da TIZIANO, *Ritratto di Alfonso I d'Este*, 1530-1535 ca., olio su tela, cm. 133 x 111.
Tolosa, Fondazione Bemberg (n. inv. 1053).



Fig. 7. GIULIO ROMANO, *Venere*, seconda metà degli anni Venti del Cinquecento, affresco.
Mantova, Museo Civico di Palazzo Te, Sala dei Cavalli.

QUATTRO EPIGRAMMI ECFRASTICI GIRALDIANI



Fig. 8. GIULIO ROMANO e altri, Camera dei Venti, Mantova, Museo Civico di Palazzo Te.



Fig. 8a. Giulio Romano, *Venere Anadiomene*, seconda metà degli anni Venti del Cinquecento, affresco. Mantova, Museo civico di Palazzo Te, Camera dei Venti.

LAURA GELPI

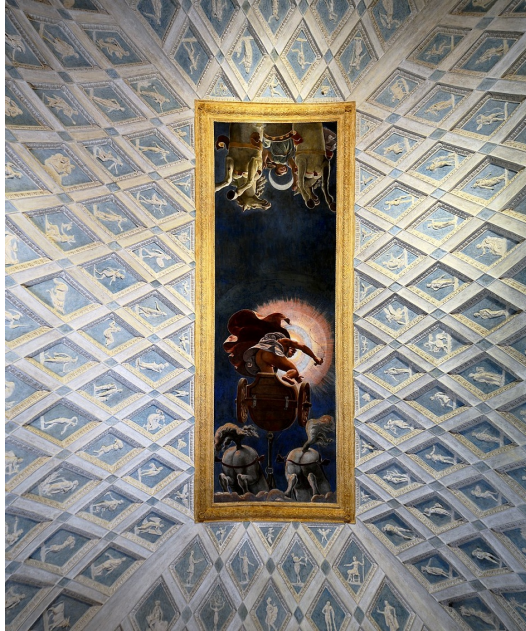


Fig. 9. GIULIO ROMANO e FRANCESCO PRIMATICCIO (attr.), Camera del Sole e della Luna, affresco e rilievi in stucco, 1527-1528 circa. Mantova, Museo Civico di Palazzo Te. Vd. nei riquadri a stucco le *Veneri*, fig. 9a / b / c.



Fig. 9a



Fig. 9b



Fig. 9c



Fig. 10. GIULIO ROMANO, *Bagno di Venere e Marte*, seconda metà degli anni Venti del Cinquecento, pittura ad affresco, Mantova, Museo Civico di Palazzo Te, Sala di Amore e Psiche.

LAURA GELPI

Quattro epigrammi efrastici giraldiani tra arte, classicismo ed encomiastica.

A Ferrara, nel 1537, l'editore Francesco Rosso pubblicò l'opera di Giovan Battista Giraldo Cinzio intitolata *De obitu divi Alfonsi Estensis [...]*, contenente alcune composizioni latine di genere diverso, tra cui quelle epigrammatiche di carattere efrastico. Il presente contributo prende in considerazione i quattro testi riconducibili a questa tipologia e ivi inclusi – uno dedicato ad una tavola raffigurante l'imperatore Carlo V d'Asburgo, un altro ad un certo scultore di nome Giulio, un altro ancora ad una statua di Venere realizzata da quest'ultimo e infine uno dedicato alla statua di Niobe ad opera di Prassitele – analizzandoli da un punto di vista filologico-critico per tentare di rintracciare, per quanto possibile, i possibili referti iconografici e per sottolineare la loro essenza encomiastica ed erudito-classicizzante.

Four Giraldoian ephrastic epigrams between art, classicism and encomiastic.

In Ferrara, in 1537, the editor Francesco Rosso published Giovan Battista Giraldo Cinzio's work entitled *De obitu divi Alfonsi Estensis [...]*, containing some Latin compositions of different genres, including epigrammatic ones of an ephrastic character. This paper takes into consideration the four texts attributable to this typology and included therein – one dedicated to a panel depicting Emperor Charles V of Habsburg, another to a certain sculptor named Julius, yet another to a statue of Venus made by the latter and finally one dedicated to the statue of Niobe by Praxiteles – analyzing them from a philological-critical point of view in order to try to trace, as far as possible, the possible iconographic reports and to underline their encomiastic and erudite-classical essence.

Articolo presentato a giugno 2025. Pubblicato *on line* a dicembre 2025
© 2025 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 XI, 2025
DOI: 10.13129 / 2421-4191 / 2025.11.121-148

TRAGEDIA



Daniele Matteo Alvise Barbaro

(Venezia, 8 febbraio 1514 - Venezia, 13 aprile 1570)

La tragedia anepigrafa di Daniele Barbaro è tramandata da un manoscritto autografo in bella copia:

Venezia, Biblioteca Marciana, It. IX, 29 (=6590).

45 cc., scritte al *recto* e al *verso*, senza titolo, né elenco dei personaggi. Non vi è suddivisione in atti e le 17 scene non sono numerate.

Nel primo foglio si legge per mano diversa da quella dell'autore: «Tragedia di Mons.^gignor Daniel Barbaro eletto pat.^{riarca} di Aquil.^{cia} fatta da lui nell'anno della sua età 24 et scritta di sua propria mano». È un'annotazione posteriore al 1550, anno in cui il Barbaro ottenne la carica di patriarca di Aquileia, ma la tragedia non può essere assegnata all'autore ventiquattrenne, e quindi al 1538, perché gli eventi storici rappresentati in scena sarebbero avvenuti solo nell'estate del 1541.

Il coro *Fuga col piè veloce* (vv. 1743-1805) è attestato anche in un altro manoscritto autografo:

Venezia, Biblioteca Marciana, It. I, 33 (=4856)

Lettere teologiche a suor Cornelia Barbaro, c. 6r-v (Il quarto Choro della Tragedia).

Edizioni

DANIELE BARBARO, *Tragedia*, a cura di C. LUCAS, in *Discours littéraires et pratiques politiques*, Etudes réunies par A. C. FIORATO, Paris, Publications de la Sorbonne, 1987 («Cahiers de la Renaissance italienne», 1), pp. 61-162.

Il testo si legge alle pp. 92-162. A p. 140 la trascrizione omette per errore 42 versi corrispondenti alle cc. 30^v-31^r del manoscritto marciano, da ricollocare tra il v. 1603 («tra quai sospetti, e intolerabil pene;») e il v. 1604 («che non è in noi ch'alcun vento spiri»).

DANIELE BARBARO, *Tragedia*, a cura di C. LUCAS, «Quaderni veneti», 15 (giugno 1992), pp. 7-79.

È una nuova trascrizione del manoscritto marciano in seguito alle riserve mosse all'edizione del 1987 in PADOAN 1988.

Minimi sono qui i refusi da correggere: «Il quale dinanzi all'opre» > «Il qual dinanzi all'opre» (v. 252); «al bene commun non vale» > «al ben commun non vale» (v. 360); «aprezza» > «apprezza» (v. 393); «sov'ogni» > «sovr'ogni» (v. 464); «offuscato il piacere, il gaudio scemo» > «offuscato il piacer, il gaudio scemo» (v. 477); «appunto» > «apunto» (v. 497); «saggio» > «saggio» (v. 568); «essilio» > «exilio» (v. 736); «sott'i» > «sotto» (v. 839); «nuovi» > «novi» (v. 868); «libertate» > «libertade» (v. 899); «felicitate» > «felicidade» (v. 990); «volgono» > «volgano» (v. 1140); «medesima» > «medesma» (v. 1173); «Noi siamo sotto il flagello» > «Noi siam sotto il flagello» (v. 1230); «prima» > «pria» (v. 1271); «gli uomini» > «gli uomin» (v. 1295); «contro» > «contra» (v. 1318); «quel» > «quei» (v. 1352); «raggion» > «ragion» (v. 1596); «spinga» > «stringa» (v. 1626); «col più veloce» > «col piè veloce» (v. 1743); «non sono altro che nebbie» > «non son altro che nebbie» (v. 1810); «se venghi» > «sen venghi» (v. 1935); «come nostro» > «come vostro» (v. 1982); «dontano» > «dontana» (v. 2017); «Ah» > «Ahy» (v. 2054).

Vi sono inoltre alcune correzioni non segnalate nella breve nota al testo: «a tal ch'io non discerno» > «è tal ch'io non discerno» (v. 200); «succiede» > «succede» (vv. 208 e 929); «occhi mei» > «occhi miei» (v. 872); «lamentarsi» > «lamentarci» (v. 959); «risserva» > «riserva» (v. 1123); «aprezzo» > «a prezzo» (v. 1141); «angoscie» > «angosce» (v. 1602); «inalza»

> «innalza» (v. 1651); «Lascia 'l men» > «Lasci almen» (v. 1878)¹; «camin»
> «cammin» (v. 2031); «diggiera» > «liggera» (v. 2095).

Argomento

La tragedia rispetta le unità aristoteliche di tempo, luogo e azione. Si svolge in poche ore, sugli spalti della città di Buda, in uno spazio intermedio tra il palazzo del potere e il campo di battaglia. A pronunciare il prologo è la Pena accompagnata da suo figlio cieco e muto, lo Spavento.

János Szapolyai, re dell'Ungheria orientale, muore quando suo figlio non ha ancora compiuto un anno e l'Impero d'Occidente approfitta di questo vuoto di potere cercando di impadronirsi del regno in base a un presunto diritto di successione. Per impedire tale usurpazione, la regina Isabella fa appello al pascià ottomano Solimano il Magnifico che subito accorre in sua difesa.

Il sipario si alza sulla città di Buda assediata dalle truppe di Ferdinando d'Asburgo nel 1541, mentre la regina Isabella e il suo consiglio di reggenza attendono l'esito della battaglia decisiva tra l'esercito imperiale e quello ottomano nella pianura dinanzi alle mura.

Rimasti soli, due Consiglieri biasimano il Segretario della regina Isabella per la diffidenza che ha dimostrato verso le buone intenzioni e la lealtà di Solimano. Nell'ottica pavida e conformista dei due Consiglieri, il Segretario è solo un presuntuoso e Solimano un nobile liberatore.

Intanto arrivano le prime confuse notizie dal campo di battaglia mentre il popolo si dispera per la miseria e l'asservimento che la guerra porta sempre con sé. Nella scena successiva il Segretario dialoga con un Amico rivendicando di aver avuto il coraggio di dire sempre la verità e di offrire buoni consigli alla regina mentre nel palazzo dominano ormai gli opportunismi, le invidie, le menzogne. Arriva il Nunzio dell'esercito turco che proclama la vittoria di Solimano e viene accolto a palazzo. Il Coro loda la pace e la vittoria.

Sotto un'apparenza di festa e di allegria, nella reggia di Isabella cominciano a diffondersi timori e inquietudini nascoste allorché la regina decide di riunire in consiglio tutti i funzionari di corte. Il Cortigiano inviato ad avvertirli ha così modo di ascoltare non visto il mesto soliloquio del Segretario e il dialogo ipocrita e spregiudicato tra i due Consiglieri

¹ Forse sarebbe più corretta la trascrizione «Lascia 'lmen».

che sperano di approfittare dell'occasione per accrescere il loro potere. Il Coro lamenta l'ostilità della Fortuna.

Mentre si svolge il Consiglio, il Barone ritorna dal terrificante campo di battaglia disseminato di corpi fatti a pezzi e ragiona con il Cortigiano della difficile situazione del regno, riconoscendo che solo i rovesci di fortuna mostrano la verità delle cose e gli racconta poi del breve incontro avuto con Solimano e della sua insidiosa pretesa che gli sia subito portato il figlio della regina per conoscerlo e onorarlo. Il Cortigiano dichiara sfiduciato che l'Europa divisa ormai è nemica di sé stessa e non offrirà nessun aiuto. Il Coro esorta l'Europa cristiana a combattere contro l'impero turco.

Finito il Consiglio, il Segretario e la Regina restano soli a dolersi della finzione di benevolenza e amicizia con cui Solimano cerca di farsi consegnare il fanciullo erede al trono. La Regina esprime tutto il suo dolore di madre che non si rassegna a separarsi dal figlio solo per consolidare un'alleanza politica e adempiere al proprio ruolo pubblico, ma il fedele Segretario, che un tempo l'aveva avvertita di non fidarsi di Solimano, le mostra che ormai l'unica condotta possibile è cedere alla richiesta del sovrano turco. Il Coro invoca la punizione di Dio per chi agisce in modo sleale e iniquo.

Disperata, la Regina depreca lungamente con il Segretario e le Nutrici la necessità di doversi separare dal figlio e di non poterlo vedere crescere e farsi uomo. Intanto arriva al palazzo un Messo di Solimano che reclama il bambino tra lusinghe e garbate minacce e la Regina, pur cercando pretesti per differire la separazione e compiangendo la sorte del figlio innocente e inconsapevole, cede infine alle pretese del potente vincitore. Nell'ultima scena il dialogo tra la Regina e il Coro sottolinea la devastante infelicità di chi subisce violenze e soprusi tanto odiosi, ma non può contrastarli apertamente ed è anzi obbligato a fingere contentezza e gioia.

Personaggi

La Pena, Primo Consigliere, Secondo Consigliere, Barone, Segretario, Amico, Noncio turchesco, Coro della guardia, Cortigiano, Reina, Nutrici, Messo turchesco, Coro.

Presenza dei personaggi sulla scena

La Pena	vv. 1-75.
Primo Consigliere	vv. 76-98, 107-18, 596-603, 608-14, 617-18, 621-23, 628-31, 637-41, 649-51, 663, 679-87, 690-96, 724-26.
Secondo Consigliere	vv. 99-106, 604-07, 615-16, 619-20, 624-27, 632-36, 645-48, 652-60, 670, 706-22.
Barone	vv. 119-62, 853-72, 881-85, 892-93, 900-03, 906-08, 918-19, 943-47, 952-1069, 1091-1102, 1109-13, 1119-20, 1123-26, 1129-30, 1137, 1149-52, 1159-64, 1169-72, 1179-80, 1200-01, 1211-18, 1222, 1229, 1237-53.
Secretario	vv. 163-75, 193-202, 207-27, 236-81, 295-318, 325-26, 331-40, 508-46, 558-65, 1315-87, 1501-14, 1518-21, 1526-30, 1538-40, 1549-51, 1553-56, 1569-76, 1587-90, 1593-1658, 1680-81, 1684, 1686-88, 1690-95, 1722-36, 1739-42, 1806-49, 1851, 1928-30, 1945-50, 1966-72, 2093-97.
Amico	vv. 176-92, 203-06, 228-35, 282-94, 319-24, 327-30, 341-70.
Noncio turchesco	vv. 371-79, 381-95, 747-802.
Coro della guardia	vv. 380, 396-399.
Cortigiano	vv. 459-507, 547-57, 566-95, 642-44, 661-62, 664-69, 671-78, 688-89, 697-705, 723, 727-46, 873-80, 886-91, 894-99, 904-05, 909-17, 920-42, 948-51, 1070-90, 1103-1108, 1114-18, 1121-22, 1127-28, 1131-36, 1138-48, 1153-58, 1165-68, 1173-78, 1181-99, 1202-10, 1219-21, 1223-28, 1230-36, 1254.
Reina	vv. 1388-1500, 1515-17, 1522-25, 1531-37, 1541-48, 1552, 1557-68, 1577-86, 1591-92, 1659-79,

CENSIMENTO: TRAGEDIE CINQUE-SEICENTESCHE

	1682-83, 1685, 1689, 1696-1721, 1737-38, 1850, 1852-54, 1856-58, 1861-62, 1865, 1868-71, 1876-1906, 1913-27, 1931-37, 1951-59, 1973-75, 1986-90, 2001-11, 2020-32, 2040-84, 2108-11, 2116-24, 2140-65, 2181-92, 2210-44.
Notrici	vv. 1855, 1859-60, 1863-64, 1866-67, 1872-75, 1907-12, 2112-15, 2125-29.
Messo turchesco	vv. 1938-44, 1960-65, 1976-85, 1991-2000, 2012-19, 2033-39, 2085-92, 2098-2107, 2130-39.
Coro	vv. 400-58, 803-52, 1255-1314, 1743-1805, 2166-80, 2193-2209, 2245-56.

Struttura e metri

La tragedia del Barbaro si compone di endecasillabi e settenari liberamente rimati sul modello della *Canace* di Sperone Speroni. Rari sono i versi più brevi del settenario: 2 quadrisillabi (vv. 1223-24) e 4 quinari (vv. 1225-26, 1539 e 1850). Per il resto, questa è la proporzione tra endecasillabi e settenari quantificata scena per scena:

scena	endecasillabi	settenari
[1] La Pena	23	52
[2] Due Consiglieri	18	25
[3] Barone mandato dalla Reina al campo	12	32
[4] Secretario et Amico	95	113
[5] Noncio turchesco e il Coro della guardia	12	17
[6] Coro: lauda la pace et la vittoria	8	51
[7] Cortigiano mandato a richiamar il Secretario	35	102
[8] Due Consiglieri, Cortigiano	10	141
[9] Noncio turchesco, che esce dal castello	1	55
[10] Coro, alla Fortuna	13	37
[11] Barone, Cortigiano	72	326

[12] Coro: essorta i cristiani contra 'l Turco	39	21
[13] Secretario, Reina	136	291
[14] Coro	47	16
[15] Secretario, Reina, le Notrici	22	99
[16] Secretario, Reina, Notrici, Messo turchesco	65	173
[17] [Coro e i precedenti]	26	65

La tragedia del Barbaro si compone in tutto di 2256 versi², di cui 634 sono endecasillabi (28,1%) e 1616 settenari (71,6 %).

Tranne l'ultimo Coro, le scene 6, 10, 12 e 14 hanno forma di canzone, le prime due di schema non petrarchesco, le ultime due modellate su *Rvf* 119 (ABbC ABbC CDdEFeF) e *Rvf* 71-73 (aBC bAC CDEeDfDFF):

scena	numero di stanze	schema metrico	Congedo
[6]	7	abc acb dD ³	xyY
[10]	4	aBc Bca ddefF	xyxyzZ
[12]	4	ABC ABC cddEFeF	vxxYyZyZ
[14]	4	aBC bAC CDEeDfDFF	XYX

Nella scansione del verso vi è un uso duttile e libero delle unioni o separazioni vocaliche: ad esempio «Pi-ù e pi-ù volte» vale come settenario e «accetta questi pre-ci-o-si doni» vale come endecasillabo. Nonostante ciò, vi sono alcuni versi ipometri o ipermetri per i quali si deve supporre qualche minimo errore d'autore nella trascrizione in pulito della tragedia: «d'esso stato ne sei! Ma dimmi» (v. 879) forse è un endecasillabo alterato dalla caduta di una parola (ad esempio: «d'esso stato <oggi> ne sei! Ma dimmi»); analogo pare il caso di «per

² Nell'edizione dei «Quaderni veneti» un errore d'impaginazione dopo il v. 1835 fa scivolare la numerazione in avanti di uno riducendo il totale dei vv. a 2255 anziché 2256. D'ora in avanti i riferimenti ai versi rettificano sempre tale inesattezza.

³ Alla prima, seconda, quarta e quinta stanza con schema abc acb dD sono però congiunte tre stanze che presentano la variazione abc abc dD.

tanto prega la Reina» (v. 1032); in «e potemo arditamente» (v. 915) occorre invece espungere la “e” iniziale per ripristinare la misura del settenario; per la stessa ragione, «L’instabil Fortuna» (v. 1159) andrà corretto in «L’instabile Fortuna»; e «O Reina e Signora, dove ne mandi?» (v. 1855) andrà modificato in «O Reina e Signora, ove ne mandi?».

Modelli letterari

Non vi è ancora un’indagine approfondita sui modelli letterari della tragedia del Barbaro. LUCAS 1987 ha sottolineato alcune analogie con i *Persiani* di Eschilo:

Sur ce point [le drame de tout un peuple privé de sa liberté] et sur bien d’autres, la *Tragedia* rappelle fortement *Les Perses* d’Eschyle, que caractérise aussi une interminable attente, pour la reine-mère et les notables, des nouvelles de l’expédition contre les armées grecques, tandis que le désastre final est aussi la défaite d’un pays et l’assujettissement d’un peuple à un autre. Les deux pièces sont dominées par un sentiment religieux intense et la *Tragedia* pourrait sembler une sorte de version chrétienne de son ancêtre païenne (LUCAS 1987, p. 76).

Ma i tratti simili non escludono peraltro un’originalità d’impostazione:

Le fait que le public des *Perses* soit dans le camp des vainqueurs, tandis que celui de la *Tragedia* est plutôt dans celui des vaincus, modifie radicalement le fonctionnement cathartique des deux œuvres (LUCAS 1987, pp. 76-77).

A parte quest’indicazione di rispondenze tematiche, una verifica più estesa dei rapporti con i tragici greci resta ancora da fare, ma già una sentenza come «Doni non doni son quei de’ nemici: | stolto chi di sua voglia gli dà fede; | misero chi sforzato, | infelice comunque il voglia o ’l faccia» (BARBARO

1992, p. 17, vv. 278-81) potrebbe suggerire l'utilità di un'indagine condotta anche al livello del singolo enunciato perché quella battuta ricalca un verso di Sofocle anche nello schema sintattico, che è sempre indice di un sicuro rapporto intertestuale (*Aiace*, 664-65: ἀλλ' ἔστ' ἀληθῆς ἢ βροτῶν παροιμία | ἐχθρῶν ἄδωρα δῶρα κοῦκ ὀνήσιμα, «È pur vero il proverbio degli uomini: non sono doni i doni dei nemici, né arrecano vantaggio», ed. MEDDA 2004, pp. 170-71). D'altro canto, la scrittura tragica del Barbaro documenta, con le sue cadenze limpide e solenni, un interesse particolare per i proverbi e i detti morali della saggezza antica: così, una considerazione quale «Et se ben ora il velenoso serpe | s'oppone al ver [...] | con la bugia et con l'adulatione, | il tempo pur, ch'è d'ogni cosa padre, | non lascerà sepolta la ragione» (BARBARO 1992, p. 14, vv. 166-67 e 170-72) riprende un noto verso di Pindaro (*Olimpiche* II 15-17: τῶν δὲ πεπραγμένων | ἐν δίκῃ τε καὶ παρὰ δίκαν ἀποιήτων οὐδ' ἄν | Χρόνος ὁ πάντων πατήρ | δύναιτο θέμεν ἔργων τέλος, «nemmeno il Tempo | che di ogni cosa è padre | può far sì che consumato non sia», ed. FERRARI 1998, pp. 88-89)⁴; analogamente, un pensiero disperato ed eroico come «ma quando a quel si viene, | ch'estinta è la speranza, | un sol conforto è non sperar conforto» (BARBARO 1992, p. 15, vv. 209-11) ripete un celebre verso di Virgilio (*Aen.* II 354: «Una salus victis nullam sperare salutem», «Unica salvezza ai vinti, non sperare nessuna salvezza», ed. PARATORE 1978, vol. I, pp. 84-85). Sono indizi che potrebbero suggerire l'opportunità di un supplemento d'indagine.

Ovviamente, sul piano della lingua risulta fondamentale il modello del Petrarca e basti qui l'esempio di *Rvf* XXIX 27-28 («la qual piombo o legno | vedendo è chi non pave», 'veden-

⁴ È una sentenza ripetuta anche nel dialogo *Della eloquenza* (BARBARO [1957], p. 344: «et il tempo padre d'ogni cosa») e già sul frontespizio della *Predica dei sogni* figurava il motto «Veritas filia Temporis» (BARBARO 1532). Si veda al riguardo PANOFSKI 1999, pp. 89-134.

do la quale, chi non si intimorisce è insensibile come piombo o legno’) trasferito dall’ambito del turbamento amoroso a quello della psicologia tesa e contraddittoria del politico: «Et nel certo periglio | la mente e ’l nostro ingegno | diventa piombo o legno» (BARBARO 1992, p. 18, vv. 306-08)⁵. A volte il richiamo ai testi della tradizione volgare non è però soltanto un fatto di lingua. Valga da esempio il rimando all’*Inferno* di Dante che serve qui a sottolineare la «strage» e l’«orrore» indicibile del campo di battaglia:

Può ben nel cieco inferno, ove Cerbero, fiera e crudel e diversa, con le Furie dimora, sempre vedersi e assai nuovi tormenti e nuovi tormentati: ma sì spiacenti e orrendi non si vedran già mai, come quei ch’hanno visto oggi quest’occhi miei (BARBARO 1992, p. 35, vv. 863-72).	[<i>Inf.</i> VI 13: Cerbero, fiera crudele e diversa] [<i>Inf.</i> VI 4: novi tormenti e novi tor- mentati]
---	--

Cerbero e le Furie diventano un modo per suggerire che la storia contemporanea è già un «cieco inferno», un luogo atroce di punizione nel momento in cui la «luce d’Europa» cede alle tenebre inquietanti e demoniache delle divisioni e dei massacri.

Certi tratti di enfasi fantastica non allontanano comunque il Barbaro da uno scrupoloso rispetto del verosimile e dei par-

⁵ Sul petrarchismo dell’Accademia degli Infiammati si veda GIRARDI 2005. Così Varchi interpretava *Rvf* XXIX 27-28: «la qual Madonna Laura chi vedendo, ciò è quando la vede, non pave di meraviglia, è *piombo o legno*, ciò è senza sentimento»; e spiegava poi: «piombo o legno: al tutto insensato, cavato fuori dalle *Tusculane* di Marco Tullio dove dice: “Nisi plane in physicis plumbei sumus” et altrove: “O plumbeum pugionem”, ovvero da Terentio: “Plumbeus, stipex, asinus”» (GIRARDI 2005, pp. 703-04 e 707).

ticalari storici e persino geografici. Così ad esempio il Coro si rivolge alla dea Fortuna: «Quale, direi, t'invoglia | pensier di sollevare | genti servili e ignare | e far l'Oaro e 'l Sergio, | l'ignobil Tana e 'l Lyco, | pari in onor all'Oceano antico» (BARBARO 1992, p. 34, vv. 819-24). Qui il Barbaro vuole indicare le popolazioni feroci e primitive dell'Europa settentrionale e orientale che minacciano la civiltà cristiana e lo fa con un esatto riferimento ai fiumi che scorrono nei territori dei Tissageti:

Thyssagetae, populi fuerunt in Scythia, ultra Sauromatas. In horum agro sunt quatuor flumina, videlicet Lycus, Oarus, Tanais, & Syrgis (CALEPINO 1530, c. 411^v).

Ed è un'esattezza di riferimenti che presuppone una lettura attenta della *Poetica* di Aristotele.

Questioni critiche

Già NERI 1904 aveva considerato errata la datazione della tragedia al 1538 ricavabile dalla nota sul primo foglio del manoscritto («fatta [...] nell'anno della sua età 24») e segnalava una lettera di Pietro Aretino al Barbaro, già citata da MORELLI 1780:

La lettera dell'Aretino, ricordata dal MORELLI (*Bibliot. ms. di T. G. Farsetti*, p. II, p. 227) come sola testimonianza di questa tragedia, è di Venezia, aprile 1548; da essa risulta che il Barbaro aveva in quel tempo riveduta l'opera sua: «con il medesimo giuditio che l'avete composta» diceva l'Aretino, cui pareva senz'altro «istupenda». (*Lett.*, ed. cit. [Parigi, 1609], l. IV, c. 192^a).

Si può dunque collocare la tragedia del Barbaro tra la fine del 1541 – la conquista turca di Buda avviene infatti il 21 agosto 1541 – e la primavera del 1548 quando l'Aretino legge

non una prima stesura, ma un testo risalente a qualche tempo prima e ora rivisto dall'autore:

Tornando mo a la tragedia da voi rivista, con il medesimo giudizio che l'avete composta, a me pare ella istupenda. Onde me ne rallegrò come di cosa uscitami del proprio ingegno; e rileggendola mi piace nel modo che mi è cara (ARETINO 2000, p. 280).

È da notare che, dalla formulazione della lettera, sembra probabile che quella rilettura abbia avuto luogo a distanza di qualche anno dalla composizione del dramma. Del resto, la prima stesura della tragedia può verosimilmente essere ascritta al soggiorno padovano del Barbaro che, dopo la laurea nel 1540, «continuò sino al 1545» (ALBERIGO 1964, p. 90). Non si tratta perciò solo di una tragedia d'argomento contemporaneo, ma essa risulta composta a ridosso di un avvenimento storico sconcertante e minaccioso al fine di denunciare l'inertezza e i particolarismi dell'Europa cristiana:

Non caratteri, né contrasti: si sente un errore, si subisce la violenza di un aiuto mal fido: tutti ne sono certi e come rassegnati fin dal principio. Azion vera non c'è: il Barbaro ha fatto la sua tragedia con un solo sentimento, una vena sempre crescente di timori, d'angosce, di lamenti; ha voluto stendere su la scena di terra cristiana – fra quei pochi signori della corte e quei messi che si partiscono il racconto del fatto – la grande ombra del Turco minacciante (NERI 1904, p. 110).

Proprio la particolare scelta dell'argomento consente un'interpretazione politica dell'impianto drammatico e ciò porta NERI 1904 ad accostare l'esperimento del Barbaro alle tragedie del tardo Cinquecento ispirate alla caduta di Famagosta nel 1571: l'*Irene* di Vincenzo Giusti (1579), l'*Isifile* di Francesco Mondella (1582) e il *Bragadino* di Valerio Fuligni (1589). È una proposta di lettura comparativa poi messa a frutto da LUCAS 2006 e CIMMIERI 2016 («*Tragedia, Irene, Isifile and Bra-*

gadino were written in the wake of a literary and artistic celebration of the power of the victorious Serenissima»). Ciò che più colpisce nella tragedia del Barbaro è anzitutto l'assenza di una vera e propria azione e l'inquieto clima di attesa scandito dai dialoghi tra anonimi funzionari di corte:

Effectivement, dans cette tragédie il ne se passe rien, si ce n'est une attente interminable de l'issue des combats. De surcroît, il n'y a pas de héros: le roi (Zápolya) est mort; son fils, on l'a dit, est trop jeune pour faire un personnage de tragédie; la reine, sa veuve, n'entre en scène que dans la seconde moitié de la pièce pour déplorer et pleurer (LUCAS 2004, p. 86).

Di là dall'atmosfera sospesa di un'«attesa interminabile», per CIMMIERI 2016 la tragedia del Barbaro si propone anche come «reflection on the diplomacy of words» e per la prima volta consiglieri e ambasciatori campeggiano infatti al centro della scena come personaggi principali:

Indeed, in the plays, the protagonists and their enemies communicate through the language of the ambassadors and legates, enabling us to appreciate the general picture of the figure of the ambassador in theatre, but also encourage us to enquire into the true identity of their fearsome Turkish enemy and to discern his intentions (CIMMIERI 2016, p. 96).

Invero, nella tragedia del Barbaro la «diplomazia delle parole» non si colloca solo tra gli esponenti della corte cristiana della regina Isabella e gli ambasciatori del campo ottomano. Al centro della scena non compare la figura del tiranno come male estremo ed evidente, ma i nascosti cedimenti morali di un mediocre ambiente di corte, i calcoli del realismo politico, i pretesti dell'opportunismo, le finzioni e le maldicenze dell'interesse individuale. Ciò che il Barbaro intende rappresentare non è il tiranno già bell'e fatto come nell'*Orbecche* di Giovan Battista Giraldi Cinthio, ma lo smarrimento e il servilismo che rendono possibile e ben accetta la sua inquietante

ascesa al potere. E il problema del dialogo tragico non è più allora solo una questione di stile elevato, ma dietro il decoro espressivo si deve percepire anche altro: l'ambizione, l'asservimento, il conformismo, la menzogna, insomma l'eco di ciò che è taciuto. Vi è un nuovo statuto tragico della parola come osserva LUCAS 1987: da una parte, anche all'interno della corte ungherese, «l'échange verbal est surtout un instrument de brouillage du réel», e alla fine, «pour celui qui s'exprime, le verbe est une arme tournée contre lui-même», perché il linguaggio assume una «fonction répressive» e, «loin d'exprimer une situation conflictuelle, sert au contraire à la refouler»; ma, d'altro canto, le decisioni inderogabili del potere si ammantano invece di un cupo, minaccioso silenzio: Solimano «ne s'abaisse pas à parler» ed «exerce son pouvoir sur l'adversaire en se taisant» (LUCAS 1987, pp. 66-67). A dominare la scena, più che la minaccia turca, è allora la nuova figura tragica del «cortigiano intrigante» che compromette la possibilità di decisioni politiche ponderate e razionali:

Despite the opportunity offered by immediate history, the play describes a wider world of scheming courtiers set against a backdrop of conflict, where war and peace are seen as the consequences of the political choices made by the sovereign. The Turkish threat is a part of the action but does not constitute its main element (CIMMIERI 2016, p. 96).

Walter Benjamin ha descritto il personaggio del «cortigiano intrigante» come figura costitutiva del teatro tragico del Seicento (BENJAMIN 1980, pp. 85-92 e *passim*). Del resto, a detta di Beatrice Alfonzetti, quella tipologia di personaggio si era già imposta nella «tragedia di corte» del tardo Cinquecento:

Attorno a questi personaggi [segretari e consiglieri] che, forse più dei tipici tiranni modellati sulle tragedie greche e latine, cifrano lo spessore storico della tragedia di corte, ruota la drammaturgia tragica del maturo Cinquecento (ALFONZETTI 2003, p. 19).

Ed è allora un fatto significativo che il Barbaro abbia scelto di lasciare sullo sfondo i due sovrani e di porre in primo piano l'andirivieni confuso di segretari e messaggeri. È come se i personaggi minori dell'*Orbecche* – il buon consigliere Malecche e i servili ministri Tamule e Allocche – diventassero ora le figure portanti dell'azione teatrale. In tal modo il Barbaro può mettere al centro del dramma il tema aristotelico della «virtù politica»:

Barbaro chose an oblique treatment of the occupation of Buda, metonymically reduced to processus of decision making and their consequences. Thus he raised the question of political virtue. Reprising the Aristotelian figure of the *enkratès* (the continent man), Barbaro emphasized the importance of political constancy and self-control (CIMMIERI 2016, p. 97).

Vero è che l'interpretazione politica della tragedia del Barbaro richiede anche una verifica dell'attendibilità storica dei fatti rappresentati e quindi anche delle fonti di cui l'autore si è servito. Soprattutto gli studi di area ungherese hanno posto a confronto i documenti della storia con le figure del dramma identificando i personaggi anonimi e riflettendo sulla verosimiglianza del profilo psicologico della regina madre (VARGA 1944; BARLAY 1986; PETNEHÁZI-KASZA 2020). Quanto alla conoscenza di personaggi e avvenimenti, VARGA 1944 ha supposto che la fonte principale del Barbaro fosse la seconda parte delle *Historiae sui temporis* di Paolo Giovio, ma quel volume sarebbe uscito solo nel 1552 e la sua stesura risulta comunque posteriore al 1548. Certo è possibile che il Giovio, amico e corrispondente del Barbaro, avesse condiviso in precedenza informazioni di prima mano sulla caduta di Buda, ma non restano documenti che possano comprovare tale ipotesi e appare più probabile che un nobile veneziano come il Barbaro potesse attingere alle notizie e ai resoconti diplomatici che giungevano a Venezia. Per altro, LUCAS 1987 rileva che lo

schema della tragedia del Barbaro – l’ambigua pace con l’impero ottomano in funzione anti-imperiale – ricalca anche il dibattito seguito alla conclusione della guerra veneto-turca nel 1541 e va dunque considerata «la présence dans cette œuvre théâtrale, au cachet par ailleurs très classique, de thèmes qui renvoient à un vécu d’actualité typiquement vénitien» (LUCAS 1987, pp. 74-75).

Tuttavia, l’interesse per gli aspetti storico-politici della tragedia non ha condotto finora a tenere nel dovuto conto l’ambiente letterario entro cui ha preso forma l’esperimento teatrale del Barbaro. Nel 1542 Sperone Speroni aveva letto la *Canace* nelle riunioni dell’Accademia padovana degli Infiammati e il Barbaro non solo era tra i fondatori di quel sodalizio culturale, ma era legato allo Speroni dal «santo e sincero nome dell’amicizia» e in quell’anno aveva curato la stampa del suo *Dialogo della retorica* (POZZI 1978, p. 1178)⁶. Nella Padova dei primi anni Quaranta prendeva avvio un vivace dibattito sul genere tragico e il Barbaro aveva tutti gli strumenti per prendervi parte essendo stato allievo del grecista Benedetto Lampridio e del filosofo Vincenzo Maggi che dopo il 1541 intraprendeva il suo commento alla *Poetica* di Aristotele nell’orma della lezione tenuta da Bartolomeo Lombardi «in Aristotelis librum De Poetica» proprio in una riunione dell’Accademia degli Infiammati (MAGGI - LOMBARDI 1550, pp. 1-11). Perciò non può essere solo un caso che la tragedia del Barbaro sia modellata sul medesimo spartito metrico della *Canace* dello Speroni, scartando l’endecasillabo sciolto di Gian Giorgio

⁶ È un rapporto suggerito solo da GIRARDI-SIGNORI 1997, p. 659, nota: «Non va dimenticato, comunque, che l’interesse per la scrittura tragica era stato al centro dell’attività degli Infiammati, quando lo Speroni, nei primi mesi del 1542, sottoponeva passi della sua *Canace* che andava componendo al giudizio degli accademici; come la *Canace*, la *Tragedia* del Barbaro è in settenari».

Trissino e di Giovan Battista Giraldi Cinthio a favore di una dinamica più mossa di versi brevi liberamente rimati⁷.

La verseggiatura risente l'influsso dello Speroni: versi sciolti, con grande prevalenza dei settenari sugli endecasillabi, e qualche raro quinario: frequenti rime, quasi tutte bacciate, a concludere discorsi e periodi (NERI 1904, p. 109, nota).

Proprio la somiglianza dell'impianto metrico rende peraltro evidente una differenza nell'impostazione di fondo: l'argomento non è più tratto dal mito classico come nella *Canace*, ma la tragedia del Barbaro porta in scena la storia contemporanea proponendosi un fine di edificazione morale e civile. Certo, anche lo Speroni aderiva alla lettura moralistica della *Poetica* aristotelica impostata dal Maggi in base alla quale «la tragedia [...] insegna fermezza e giustizia», ma il Barbaro interpretava quella prospettiva in modo ben più rigido e austero e lo si vede già dalla scelta di evitare le «girandole di parole inutili e soverchie», le «figure puerili» e i «modi di dire distorti e adombrati e non convenevoli alla materia tragica» che sarebbero diventati argomento di vivace polemica nell'anonimo *Giudizio d'una tragedia di Canace e Macareo* (cfr. SPERONI 1740, pp. 177-78, e SPERONI 1982, p. 116 e *passim*). Ad esempio, una delle «figure puerili» criticata nel *Giudizio* era l'Ombra del bambino nato dall'incesto dei due fratelli e ucciso atrocemente subito dopo il parto per ordine del re Eolo (*Giudizio*, in SPERONI 1982, pp. 111-12, 139 e *passim*). In quel prologo, lo Speroni gioca sull'antitesi ingegnosa e paradossale tra l'inconsapevolezza del neonato e la coscienza adulta del suo fanta-

⁷ Non si tratta solo di una questione di gusto, ma di una scelta programmatica ribadita dallo Speroni nelle tarde *Lezioni in difesa della «Canace»*: «Ergo, nella nostra tragedia non cape lo endecasillabo per esser verso immobile e non atto alla mobilità delle azioni umane e cose agende che in tragedia si trattano: e tanto manco quello che è senza rime, il quale è sopra modo pigro e tardo» (SPERONI 1982, p. 265).

sma, costretto a rivivere lo strazio della propria morte prima che avvenga:

Io, misero innocente,
che non mi essendo accorto
d'esser mai stato vivo
non credea d'esser morto,
in un corpo fittizio,
maggiore assai del vero e più perfetto,
con non finta memoria
son mandato a sentire
la pena che nel mio di carne e d'ossa
non sapea di soffrire.
Così provo e conosco
qual fosse già la mia infelicitade,
che nello essermi ignota,
mentre mi fu presente,
posso parte chiamarla
di mia felicitade (*Canace*, in SPERONI 1982, pp. 12-13, vv. 49-64).

Dal canto suo, anche il Barbaro insiste sul contrasto tra inconsapevolezza infantile e coscienza adulta, non però in chiave intellettualistica di figura artificiosa e ornamentale, ma di allocuzione patetica della regina madre che deve consegnare il figlio a un mondo ostile:

Ahi figlio, ahi mio diletto
e mio solo conforto
dopo la morte del tuo caro padre,
che vincitor già fu di quelle squadre
che tu, misero e servo,
vedrai senza vedere; ché vedendo
senza conoscer quello che si vede
è proprio non vedere:
ma pure le vedrai
e spavento ne avrai (BARBARO 1992, p. 60, vv. 1712-21).

Sulle invenzioni eleganti e argute della fantasia letteraria prevale qui l'ottica morale e la verosimiglianza psicologica. È

infatti la regina a vivere quel contrasto quando guarda per l'ultima volta il sorriso innocente e ignaro del fanciullo immaginando quali scelte coraggiose avrebbe potuto compiere se fosse stato adulto:

Già son sicura e certa:
se senso di ragione,
s'animo fermo fusse
nella tenera mente,
tuo generoso core
asconderebbe in sé la sorte iniqua,
vincendo con sue mani
i casi acerbi e strani,
prima che mai volesti
seguir l'imperio altrui.
Ma ora abandonato
di forz' e di consiglio,
nel tuo certo periglio
scherzi, infelice, e giuochi,
né di tuoi danni ancora,
misero, te ne accorgi (BARBARO 1992, p. 71, vv. 2069-84).

D'altra parte, nel dialogo *Della eloquenza* il Barbaro avrebbe poi preso posizione contro le «gonfiezze» che rendono lo stile «affettato» e «rincreasevole» (BARBARO [1557], p. 403), adducendo fra l'altro come esempio dimostrativo un brano dei *Ragionamenti* di Bernardino Tomitano citati anche nel *Giudizio* per dare prova che le «gonfiate voci» e gli «intricati parlari» della *Canace* non sono solo una stravaganza d'autore, ma un «vizio» comune dell'Accademia degli Infiammati:

E questo mi pare oggi di particolar vizio d'alcuni di quei Padovani [...] che nell'Accademia degli Infiammati si sono intromessi, e di coloro similmente che si son dati a seguirli; i quali hanno pensato che l'altezza e la gravità dello stile tutta sia nelle gonfiate voci, ne gli intricati parlari, nell'accogliere disusati modi di dire; il che ha fatto che sempre ho tenuto che questa Tragedia, non meno di meno di questi vizi che di molti altri piena, sia stata composta da

uno di coloro di quella Accademia, tanto mi ha ella parso portar seco del Padovano (*Giudizio*, in SPERONI 1982, pp. 141-42)⁸.

Ora, se il *Giudizio* contro la *Canace* circolava manoscritto già nel 1544 o 1545 (ROAF 1982, pp. XXXIII-XXXIV), è possibile che il Barbaro ne abbia tenuto conto e che il suo esercizio di drammaturgo nasca anche per difendere la sperimentazione tragica degli Infiammati come tipologia di teatro più aderente alla *Poetica* aristotelica rispetto all'*Orbecche* del Giraldi. Non per niente il prologo pronunciato dalla Pena svolge una riflessione sull'“effetto” morale della catarsi:

Questi flagelli adunque,
ch'in mano mi vedete, e questi strali,
benché sian aspri e fieri
e a' vostri sensi gravi,
non son però senz'alcun dolce frutto
delle sapute menti:
perché sovente giova
alla via di salute
veder le pene altrui (BARBARO 1992, pp. 9-10, vv. 27-35).

Forse allora la scelta di un argomento di bruciante attualità potrebbe non essere l'aspetto più significativo dell'esperimento tragico del Barbaro.

Riferimenti bibliografici

ALBERIGO 1964 = G. ALBERIGO, *Barbaro, Daniele*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. VI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, pp. 89-95.

⁸ Vd. anche un passo analogo ivi, pp. 175-76. E per l'identificazione del brano dei *Ragionamenti* del Tomitano citato nel *Della eloquenza* del Barbaro cfr. WEINBERG 1970-1974, vol. II, p. 676, nota 55.

ALFONZETTI 2003 = B. ALFONZETTI, «*Il traditor d'Oronte*». *Consigliere e capitano: figure del tradimento*, in *Confini dell'Umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo*, a cura di M. DE NICHILO, G. DISTASO e A. IURILLI, Roma, Roma nel Rinascimento, pp. 19-38.

ARETINO 2000 = PIETRO ARETINO, *Lettere. Libro IV*, a cura di P. PROCACCIOLI, Roma, Salerno Editrice.

BARBARO 1532 = HYPNEO DA SCHIO [DANIELE BARBARO], *Predica dei sogni*, In Venetia, per Francesco Marcolini da Forlì.

BARBARO [1557] = DANIELE BARBARO, *Dell'eloquenza*, in WEINBERG 1970-1974, vol. II, pp. 335-451.

BARBARO 1987 = DANIELE BARBARO, *Tragedia*, a cura di C. LUCAS, in *Discours littéraires et pratiques politiques*, Etudes réunies par A. C. FIORATO, Paris, Publications de la Sorbonne, 1987 («Cahiers de la Renaissance italienne», 1), pp. 89-162.

BARBARO 1992 = DANIELE BARBARO, *Tragedia*, a cura di C. LUCAS, «Quaderni veneti», 15 (giugno 1992), pp. 7-79.

BARLAY 1986 = S. Ö. BARLAY, *Romon virág. Fejezetek a Mobács utáni reneszánszról*, Budapest, Gondolat Kiadó, pp. 60-71 (*Izabella a „tragika”*).

BENJAMIN 1980 = W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi.

CALEPINO 1530 = AMBROGIO CALEPINO, *Lexicon* [...], Basileæ, Apud Valentinum Curionem.

CIMMIERI 2016 = V. CIMMIERI, *The Performative Power of Diplomatic Discourse in the Italian Tragedies Inspired by the Wars Against the Turks*, in *Early Modern Diplomacy, Theatre and Soft Power: The Making of Peace*, Edited by N. RIVÈRE DE CARLES, London, Palgrave Macmillan, pp. 93-112.

FERRARI 1998 = PINDARO, *Olimpiche*, introduzione, traduzione e note di F. FERRARI, Milano, BUR.

FORNI 2025 = G. FORNI, «Questo orribile sogno». *L'interiorizzazione dello spazio onirico nella tragedia del Cinquecento*, «Iter», II, 1 [in corso di stampa].

GIRARDI 2005 = M. T. GIRARDI, *La lezione su «Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi» (Rvf XXIX) di Benedetto Varchi accademico infiammato*, «Aevum», LXXIX, 3, pp. 677-718.

GIRARDI-SIGNORI 1997 = M. T. GIRARDI - L. SIGNORI, *Daniele Barbaro letterato e il «Della eloquenza»*, «Aevum», LXXI, 3, pp. 651-89.

LUCAS 1987 = C. LUCAS, *Jeux de miroirs entre Bude et Venise dans la «Tragedia» de Daniele Barbaro (1548)*, in *Discours littéraires et pratiques politiques*, Etudes réunies par A. C. FIORATO, Paris, Publications de la Sorbonne, pp. 61-88.

LUCAS 2004 = C. LUCAS-FIORATO, *Cavalli, Ramberti, Barbaro. Regards vénitiens sur la Hongrie entre Mohács et Buda*, in *La circulation des hommes, des œuvres et des idées entre la France, l'Italie et la Hongrie (XV-XVII siècles)*. Actes du Colloque international (Paris, 21-22 janvier 2000), a cura di A. DI FRANCESCO e A. FIORATO, Napoli, M. D'Auria Editore, pp. 63-95.

LUCAS 2006 = C. LUCAS-FIORATO, *Tragédies des hommes de paille: Daniele Barbaro, Vincenzo Giusti, Valerio Fuligni*, in *Guerre di religione sulle scene del Cinque-Seicento*. XXIX Convegno internazionale (Roma, 6-9 ottobre 2005), a cura di M. CHIABÒ e F. DOGLIO, Roma, Torre D'Orfeo, pp. 79-106.

MAGGI - LOMBARDI 1550 = VINCENZO MAGGI E BARTOLOMEO LOMBARDI, *In Aristotelis librum De Poetica communes explanationes: MADII vero in eundem librum propriae annotationes. EIUSDEM de Ridiculis: Et in Horatii librum de arte Poetica interpretatio. In fronte praeterea operis apposita est Lombardi in Aristotelis Poeticam praefatio*, Venetijs, in officina Erasmiana Vincentij Valgrisijs.

MEDDA 2004 = SOFOCLE, *Aiace. Elettra*, introduzione di E. MEDDA, traduzione di M. P. PATTONI, note di E. MEDDA e M. P. PATTONI, Milano, BUR.

MORELLI 1780 = [IACOPO MORELLI], *Della biblioteca manoscritta di Tommaso Giuseppe Farsetti patrizio veneto, e balì del sagr'ordine Gerosolimitano*, Parte seconda, In Venezia, Presso Pietro Savioni, pp. 226-28 (CCXXVIII. Cod. cart. in 4° del sec. XVI. Tragedia di Daniele Barbaro).

NERI 1904 = F. NERI, *La tragedia italiana del Cinquecento*, Firenze, Galletti e Cocci, pp. 108-11.

PADOAN 1988 = G. PADOAN, *Appunti su manoscritti marciani. Sulla recente edizione della "Tragedia" di Daniele Barbaro*, «Quaderni veneti», VII, pp. 103-19.

PANOFSKI 1999 = E. PANOFSKI, *Il padre tempo*, in ID., *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, pp. 89-134.

PARATORE 1978 = VIRGILIO, *Eneide*, a cura di E. PARATORE, traduzione di L. Canali, Verona, Fondazione Valla-Arnoldo Mondadori.

PASCHINI 1962 = P. PASCHINI, *Daniele Barbaro letterato e prelato veneziano nel Cinquecento*, «Rivista di storia della Chiesa in Italia», XVI, pp. 73-107.

PETNEHÁZI - KASZA 2020 = G. PETNEHÁZI - P. KASZA, «*Sic fata volunt*»: *The Narrative Memory of the Tragedy of Queen Isabella and the Peril of Buda*, in *Isabella Jagiellon, Queen of Hungary (1539-1559)*, ed. by A. MÁTÉ and T. OBORNI, Budapest, Research Centre for the Humanities, 2020, pp. 103-130.

POZZI 1978 = *Trattatisti del Cinquecento*, t. I, a cura di M. POZZI, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi.

ROAF 1982 = *Introduzione a SPERONI 1982*.

DANIELE MATTEO ALVISE BARBARO, TRAGEDIA ANEPIGRAFA.

SPERONI 1740 = SPERONE SPERONI, *Opere tratte da' mss. originali*, Tomo quinto, In Venezia, Appresso Domenico Occhi.

SPERONI 1982 = SPERONE SPERONI, *Canace e scritti in sua difesa*; GIAMBATTISTA GIRALDI CINZIO, *Scritti contro la Canace: Giudizio ed Epistola latina*, a cura di C. ROAF, Bologna, Commissione per i testi di lingua.

VARGA 1944 = S. VARGA, *Barbaro Daniel (1513-1570)*, Budapest, Pátria Nyomda.

WEINBERG 1970-74 = *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, 4 vol., a cura di B. WEINBERG, Bari, Laterza.

Immagine accanto al titolo (da Wikipedia): Paolo Veronese (1528-1588), *Ritratto del cardinale Daniele Barbaro* (1565), olio su tela, Amsterdam, Rijksmuseum.

Giorgio Forni

CENSIMENTO: TRAGEDIE CINQUE-SEICENTESCHE

Nel contesto del censimento delle tragedie cinque-seicentesche si pubblica la scheda sulla tragedia anepigrafa di Daniele Barbaro.

As part of the census of sixteenth and seventeenth century tragedies, a description of Daniele Barbaro's untitled tragedy is published.

Articolo presentato a maggio 2025. Pubblicato *on line* a dicembre 2025
© 2025 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 XI, 2025
DOI: 10.13129 / 2421-4191 / 2025.11.149-172

TORQUATO TASSO

DISCORSI DELL'ARTE POETICA E LETTERE POETICHE (1587)



Troppo noto è Torquato Tasso (Sorrento, 11 marzo 1544 - Roma, 25 aprile 1595) perché sia possibile e utile ripercorrere in questa sede anche solo alcune delle tappe di una vicenda biografica relativamente breve, ma quasi proverbialmente complessa e tormentata. Ampia documentazione in tal senso, tralasciando le versioni (su tutte quella seicentesca di MANSO 1995) che contribuirono a formare un mito del resto in parte già creato dagli autoritratti che il poeta disseminò nei suoi testi (cfr. RESIDORI 2009, pp. 9-10), offrono soprattutto GIGANTE 2007 (pp. 13-51) e i lavori da lui opportunamente indicati, da quello sempre fondamentale di SOLERTI 1895 (e prima ancora di SERASSI 1785) ai profili di DONADONI 1928, GETTO 1951 e BALDASSARRI 1999 (vi si possono aggiungere ora le sintesi di RESIDORI 2009 e ALFANO 2012).

Converrà piuttosto invertire il rapporto tra la vita e l'edizione che si intende presentare in questa sede muovendo dal suo anno di uscita (1587), e così ricordare che in essa si trovano riuniti testi non soltanto scritti diversi anni prima della pubblicazione della *Gerusalemme liberata* (come si sa, avvenuta nel 1581 non per iniziativa dell'autore), ma anche precedenti alla composizione del poema o, nel caso delle cosiddette

“lettere poetiche”, coevi alla sua difficoltosa revisione (BOCCA 2014; RUSSO 2014a), cominciata in vista di una stampa che poi non si sarebbe realizzata se non, per l'appunto, quando Tasso era già a Sant'Anna da un paio d'anni (cfr. gli studi raccolti in POMA 2005 per la vicenda editoriale, riassunta di recente in RUSSO 2023, pp. 128-30). L'uscita dei *Discorsi dell'arte poetica* – con il titolo con cui si è soliti riferirsi al testo oggi, ma che allora furono pubblicati come *Discorsi del signor Torquato Tasso dell'arte poetica et in particolare del poema heroico* –, corredati di varie tra quelle che tuttora si indicano come *Lettere poetiche*, cade insomma in una fase che richiede un preliminare riposizionamento dello sguardo, necessario per cautelarsi innanzitutto dalle dichiarazioni con cui l'editore Giulio Vasalini presentava l'opera ai lettori dicendo che Tasso stese i *Discorsi* «per dimostrare al mondo con quant'ordine e con quanta ragione» avesse composto «il suo ben ordinato poema [...], con intenzione che venissero quelli alla luce del mondo nel medesimo tempo che fosse venuto quello» (TASSO 1587, c. 4r).

A prendere alla lettera una frase come questa, si ricaverebbe un rapporto tra “teoria” e “prassi” cui Tasso in qualche momento aveva forse pensato (cfr. FERRETTI 2024, pp. 25-26), ma che nei fatti si sarebbe potuto istituire solo tra i più tardi *Discorsi del poema eroico* (1594) e la *Gerusalemme conquistata* (1593), o ancora più precisamente tra lo stesso poema riformato e il *Giudicio*, rimasto tuttavia inedito fino al 1666 (cfr. GIGANTE 2007, pp. 346-85 e, sempre di Gigante, l'introduzione e le note a TASSO 2000; si veda inoltre GIRARDI 2002). Seguendo la dichiarazione di Vasalini, cioè, si finirebbe per assegnare ai *Discorsi dell'arte poetica* una funzione di autocommento che è senz'altro caratteristica della scrittura tassiana, ma che spetta a testi diversi dai giovanili *Discorsi* (al *Giudicio sovra la «Gerusalemme» da lui riformata*, per esempio, da considerare appunto un «eccezionale autocommento» al nuovo poema, come ha osservato GIGANTE 2007, p. 373).

Sappiamo invece che i *Discorsi* sono un'opera «auto-maieutica» (FERRETTI 2024, p. 12), espressione di un «poeta-teorico alla ricerca di un metodo» (ivi, p. 11): «scrissi i miei *Discorsi* per ammaestramento di me stesso», come Tasso spiegò in quella che sarebbe diventata una delle testimonianze più celebri intorno al trattato, la stessa occasione in cui disse di aver voluto sottoporre il testo al «giudicio altrui, come coloro che dimandano consiglio» (TASSO 1875, p. 435). Non si trattava perciò del gesto implicitamente autorevole di un poeta che scriveva per legittimare la sua pratica («dimostrare al mondo» qualcosa, con le parole di Vasalini), ma della riflessione di un «giovinetto» (TASSO 1875, p. 435) che ancora a qualche anno di distanza diceva retrospettivamente di essersi come fermato a discorrere con sé stesso, «in quel modo che fanno i viandanti ove sogliono dividersi le strade, quando non s'avvengono a chi gli mostri la migliore» (*ibidem*).

È questo solo uno dei casi in cui i problemi interpretativi sollevati dai *Discorsi* non possono che essere impostati e affrontati a partire da preliminari questioni di ordine cronologico, questioni che d'altro canto non è sempre dato di risolvere sulla base dei documenti disponibili – come si vedrà, sono tuttora dibattuti il momento della composizione, le modalità e i tempi dei ritocchi, la stessa compiutezza del trattato – e che comunque, per quanto riguarda il rapporto tra poetica e poesia correttamente segnalato dalla formulazione sia pure fuorviante di Vasalini, non si possono descrivere «all'insegna dell'antiorità logica prima ancora che cronologica» (BALDASSARRI 1977a, p. 9) dell'una (la poetica) rispetto all'altra (la poesia), vale a dire come se il poema fosse il risultato diretto della semplice applicazione sul piano della “prassi” di principi fissati una volta per tutte a livello di “teoria” (cfr. GIGANTE 2007, pp. 87-88). In realtà, certune soluzioni adottate da Tasso nella *Liberata* presentano una «carica innovativa» (BALDASSARRI 1977a, p. 56, ripreso e discusso in CONFALONIERI

2024) se confrontate con le pagine apparentemente corrispondenti dei *Discorsi*, anche per la più generale questione per cui le categorie teoriche disponibili nella poetica cinquecentesca non sono sempre in grado di spiegare in maniera convincente le caratteristiche testuali delle opere composte nella stessa epoca (cfr. RIVOLETTI 2014 e JAVITCH 2022 sul caso dell'ironia di Ariosto).

Di tale problema, cioè del fatto che i testi cinquecenteschi mostrano peculiarità che non si riescono a illuminare in modo del tutto soddisfacente limitandosi ai concetti della poetica del tempo – fattispecie particolare della circostanza più generale per cui un testo oppone sempre una certa forma di «resistenza alla teoria» (cfr. DE MAN 1986), persino nel caso si tratti della “teoria” elaborata dal suo stesso autore –, è possibile fare un esempio con l'episodio di Sofronia e Olindo (*Gerusalemme liberata* II, 1-54). Proprio nelle *Lettere poetiche*, quando Tasso si sarebbe trovato a difendere una sequenza che suscitò un vivo dibattito coi revisori tra il 1575 e il 1576, lui stesso avrebbe lasciato intendere di condividere almeno una delle obiezioni formulate da chi lo criticava, nutrendo a sua volta il dubbio che l'episodio non fosse «fortemente connesso» con la «favola» (TASSO 1995, p. 89). A tutte le altre «opposizioni» (ivi, p. 88), riepilogate nella lettera a Luca Scalabrino del 24 maggio 1575, Tasso rivendicava di aver già saputo rispondere con una certa efficacia:

All'episodio di Sofronia opposero: prima, che fosse troppo vago; appresso, che fosse troppo tosto introdotto; ultimamente, che la soluzione fosse per machina. Alle quali opposizioni risposi, secondo me, veramente e realmente, mostrando ch'erano di non molto valore (ivi, pp. 88-89).

La critica relativa alla scarsa connessione con il resto del racconto, invece, finiva per coincidere con una posizione che Tasso aveva in prima persona sostenuto fin dal secondo dei

Discorsi dell'arte poetica, dove si ammetteva l'opportunità della «moltitudine» e della «diversità degli episodi» nell'epica a condizione che tali episodi non fossero «interseriti fuor del verosimile e male congiunti con la favola e fra lor medesimi» (TASSO 1964, p. 39).

Il principio comportava una modalità di interpretazione della *Poetica* di Aristotele che ritroveremo e di cui dovremo riparlare più avanti, dato che Tasso in questo caso sfrutta un parere negativo di Aristotele, che «biasima le favole episodiche» (*ibidem*), per distinguere tra il dovere di evitare la «varietà degli episodi» nella tragedia e al contrario la possibilità di accoglierla nell'epica, specie di poesia per la quale il divieto aristotelico varrebbe soltanto per gli episodi «vani e oziosi e nulla operanti al fine principal della favola» (*ibidem*). Per il rapporto tra “teoria” e “prassi”, però, il riconoscimento che l'episodio di Sofronia era «poco attaccato» (TASSO 1995, p. 89) fa vedere bene che per Tasso, e con lui per la poetica cinquecentesca di impostazione aristotelica, non c'era la possibilità di difendere una sequenza narrativamente percepita come digressiva con gli argomenti cui solo la critica più recente avrebbe pensato di ricorrere per dimostrarne la piena coerenza con l'insieme della *Liberata*. Che l'episodio sia un «racconto in prospettiva» a «carattere anticipatore» (cfr. GÜNTERT 1989, pp. 89-104) e dal valore «seminale» (SCARPATI 1995, p. 18), «intimamente connesso con la trama simbolica del poema» (RESIDORI 2009, p. 94), Tasso non poteva affermarlo perché convinto, come lo sarebbero stati i suoi interlocutori, che l'unico criterio per valutare il rapporto tra “episodi” e “favola” fosse quello aristotelico che ora potremmo definire di «connessione strutturale», e non la «coerenza semantica» (cfr. FABBRI 2000, p. 165) che vi colgono gli interpreti moderni e che forse avrà potuto ispirarne la composizione persino al di là delle comunque presunte intenzioni dell'autore (cfr. CONFALONIERI 2022a, pp. 85-95 e pp. 144-54 e ora ID., 2025, ma

per un altro caso di studio, che riguarda alcune differenze nel trattamento del soprannaturale tra *Discorsi* e *Liberata*, cfr. già ID. 2021, soprattutto pp. 75-82).

Nondimeno teoria e prassi, *Discorsi dell'arte poetica* e *Gerusalemme liberata*, sono certamente il prodotto della necessità di «fronteggiare la stessa difficile situazione che fu affrontata da Giraldo» (JAVITCH 1998, p. 193), e con lui da altri letterati, nei decenni successivi alla pubblicazione, accompagnata da uno straordinario successo, dell'*Orlando furioso*. Situazione difficile, questa, generata precisamente dal dovere di conciliare «nature [...] quasi contrarie fra loro» (TASSO 1964, pp. 6-7), come si può dire prendendo a prestito una celebre frase dedicata nei *Discorsi dell'arte poetica* alla necessità per l'«eccellente poeta» (ivi, p. 7) di «accoppiare il meraviglioso co 'l verosimile» (ivi, p. 18), ed estendendone la portata a una serie di «contraddizioni» (ivi, p. 12) con cui Tasso si misura lungo il trattato e che la critica ha da tempo riconosciuto: da un lato la norma aristotelica, i «classici», l'epica di Omero e di Virgilio, il paradigma di Trissino e un «Aristotele *auctus*» (BALDASSARRI 1977b, p. 36), al quale cioè già si accompagnavano inevitabilmente le interpretazioni proposte in anni di commenti, di dispute letterarie e di tentativi di codificazione dei generi letterari; dall'altro l'uso romanzesco, i «moderni», i poemi di Boiardo e soprattutto di Ariosto, gli scritti teorici sul romanzo di Giraldo e di Pigna (*ibidem*, ma cfr. anche JAVITCH 1998, pp. 193-94; FERRETTI 2024, p. 12, ma già ID. 2010, pp. 39-48). La stessa esigenza di conciliazione, infatti, si ripresenta a vari livelli – tematico, strutturale, stilistico –, e quella che è stata descritta come «grazia teorica» dei *Discorsi*, prodotto del «miracoloso equilibrio tra nitore e densità espressiva» (FERRETTI 2024, p. 13), consiste proprio nel ripetuto e riuscito tentativo di realizzare un «compromesso straordinariamente acuto e insieme inquietante» (BALDASSARRI 1977b, p. 36), persino la «concordia degli opposti» (GIGANTE 2007, p. 88), tra i termini di cia-

scuna delle coppie ricavabili dalle due liste citate poc'anzi: un tentativo dietro cui stava l'ambizione, lucidamente ammessa in una lettera a Scipione Gonzaga del 16 luglio 1575, di rivolgersi a un pubblico largo, e cioè di evitare gli estremi tanto dell'apprezzamento da parte del «vulgo stupido» quanto dell'approvazione dei soli «maestri dell'arte», mirando piuttosto a incontrare il favore sia degli «intendenti» che degli «uomini mediocri» (TASSO 1995, pp. 166-67).

Proprio in ragione del fatto che questa ricerca di compromesso riguarda sia il poema che la teoria del poema – i giovanili *Discorsi*, la futura *Liberata*, le lettere in cui Tasso ebbe modo di discutere e perciò di chiarire anche a sé stesso le scelte che via via era andato e andava facendo durante la composizione e la revisione («non sarebbe male che le lettere che ho scritte o scriverò in questo proposito si serbassero», diceva infatti a Luca Scalabrino: «vi sono alcune considerazioni che Dio sa se me le ricorderò mai più», TASSO 1995, p. 106) – resta da privilegiare una lettura dei *Discorsi* «complementare a quella della *Liberata*» (FERRETTI 2024, p. 13). Tale prospettiva è implicita nella frase con cui Javitch (1998, p. 194) ha elegantemente riassunto l'esito del doppio sforzo di conciliazione, teorica e pratica, portato avanti da Tasso, uno sforzo che produsse come risultato «non solo il più intelligente trattato sull'epica del Cinquecento» (i *Discorsi dell'arte poetica*, appunto), «ma addirittura la *Gerusalemme liberata*».

Va ribadito che questa lettura “complementare” deve essere ricollocata indietro nel tempo rispetto a quanto lasciava intendere Giulio Vasalini presentando la prima edizione a stampa del trattato (cfr. la sintesi di RUSSO 2014b, pp. 26-44), edizione che a quel punto poteva contare sull'orizzonte d'attesa tutto diverso delineato dal rapido successo della *Liberata* e dall'altrettanto immediato accendersi della polemica tra sostenitori di Ariosto e sostenitori di Tasso – una disputa presto «divampata», ha scritto MOLINARI (1995a, p. XIII), «e or-

mai in quegli anni inveterata» (su questa disputa, cfr. CONFALONIERI 2022a, in particolare la bibliografia indicata alle pp. 58-59, cui ora è da aggiungere CORRADINI 2023).

Dopotutto, le trasparenti allusioni al «forte potenziale difensivo» (MOLINARI 1995b, p. XLIX) che si leggono nella dedicatoria con cui il curatore Giovan Battista Licino offriva a Scipione Gonzaga i testi riuniti nell'edizione del 1587 – i *Discorsi dell'arte poetica*, certo, ma anche trentotto delle quarantacinque «lettere poetiche» così definite per la prima volta, «con scelta felice» (ivi, p. XLV), proprio dallo stesso Licino – dimostrano che il contesto all'interno del quale collocare la pubblicazione della raccolta è ormai quello della polemica tra “ariostisti” e “tassisti”, la più estesa delle numerose polemiche letterarie che ebbero luogo nel Cinquecento (cfr. WEINBERG 1961, p. 1073): «il signor Tasso», scriveva Licino, «non avrebbe sdegnato che il grande Scipione gli avesse date armi e schermi [...] da difendere e ischermire i suoi componimenti» (TASSO 1587, c. 3^v). Al di là dell'anacronismo, da risolvere, come si è già detto a proposito dell'avvertimento ai lettori di Giulio Vasalini, semplicemente ricollocando le lettere e il trattato in anni in cui non c'era ancora un poema pubblicato da difendere, la frase di Licino deve essere spiegata alla luce di un'informazione che la precede di qualche riga, e che rivela come fu proprio Gonzaga a fornire al curatore i testi con cui venne poi allestita l'edizione («da lei mi vennero», ivi, c. 3^r; dato ritenuto «quasi certo» da FERRETTI 2024, p. 14). In questo senso, insomma, Scipione poteva essere presentato come colui che procurava a Tasso le armi per difendersi, secondo un espediente retorico che lasciava sottaciuto un tratto sul quale gli studi recenti hanno invece giustamente insistito, e cioè la spregiudicatezza con cui Licino «si accaparrò manoscritti di versi e prose di Tasso [...], lasciandogli prima credere di poter intercedere per una sua liberazione da Sant'Anna,

poi facendogli balenare guadagni che, nei fatti, realizzò soltanto lui» (GIGANTE 2007, p. 315).

Era il caso dei *Discorsi* e delle *Lettere poetiche*, ma lo era stato già per l'*Apologia* andata in stampa due anni prima, nel 1585, presso il tipografo ferrarese Giulio Cesare Cagnacini. In quell'edizione, peraltro, comparivano sei lettere che Licino ripubblicava in coda alla serie di quelle che ancora oggi rientrano nelle cinquanta *Lettere poetiche* riunite da Carla Molinari, ma che rispetto a questo gruppo risultano estranee anche soltanto per ragioni di cronologia (si tratta, nell'ordine, di una lettera di Tasso a Giulio Coccapani della primavera 1581; di una lettera di Orazio Lombardelli a Maurizio Cataneo del 28 settembre 1581 e del successivo carteggio tra Tasso e lo stesso Lombardelli, con lettera di Tasso del 10 luglio, replica di Lombardelli del primo di settembre e nuova risposta di Tasso del 28 settembre 1582; infine, di un'importante lettera di Tasso a Curzio Ardizio del 25 febbraio 1585). Eterogenea per argomento è, invece, la trentunesima delle quarantacinque totali, per quanto indirizzata anch'essa a Scipione Gonzaga – effettivamente destinatario di varie tra le *Lettere poetiche* nonché «interlocutore evocato da Tasso nei primi due dei tre discorsi» (FERRETTI 2024, p. 14) – nello stesso periodo della “revisione romana” del poema (la prima delle cinquanta lettere dell'edizione Molinari, a Scipione Gonzaga, è del 18 marzo 1575; l'ultima, sempre a Scipione, è del 27 luglio 1576; quella esclusa, ancora una volta al Gonzaga ma dedicata da Tasso alla «giustificazione della propria ambigua condotta col duca», come ha visto MOLINARI 1995b, p. LIX, risale al 24 marzo 1576). Dal numero di trentotto «lettere poetiche» si deve quindi scendere a trentasette: tante sono le lettere inserite nella stampa del 1587 che si ritrovano tra le cinquanta dell'edizione Molinari (TASSO 1995), edizione che tuttavia, oltre a integrare il gruppo con altri dodici testi, li restituisce all'«originario e naturale ordine cronologico» (MOLINARI 1995b, p. LVIII) già segui-

to da Cesare Guasti – a rimediare all’alterazione della sequenza effettuata da Licino e poi in modo diverso dalle edizioni sette-ottocentesche (cfr. *ivi*, pp. XLV-LXXII), e sia pure «con qualche inopportuno spostamento» (*ivi*, p. LVIII) – nella raccolta a oggi più completa delle lettere tassiane (TASSO 1852-1855; sulla situazione complessiva, critica ed editoriale, delle lettere di Tasso, cfr. l’ancora fondamentale volume di RESTA 1957 e la recente sintesi di BALDASSARRI 2023).

La descrizione dell’edizione (V) si ricava dalla *Nota filologica* redatta da Luigi POMA (1964, pp. 273-74) per l’edizione da lui curata dei *Discorsi dell’arte poetica e del poema eroico* (TASSO 1964), volume che per l’appunto riunisce i *Discorsi* giovanili e la versione riveduta e ampliata che sarebbe stata pubblicata per la prima volta nel 1594, ma non le *Lettere poetiche* (per le quali, come si è detto, cfr. TASSO 1995).

DISCORSI | DEL SIGNOR | TORQUATO TASSO. |
DELL’ARTE POETICA; ET IN | *particolare del Poema Heroico*. |
ET INSIEME IL PRIMO LIBRO DELLE LETTERE | scritte a di-
versi suoi amici, le quali oltre la familiarità, sono ri|piene di
molti concetti, et avvertimenti poetici a di|chiaratione d’alcuni
luoghi della sua | Gierusalemme liberata. | GLI UNI, E
L’ALTRE SCRITTE NEL TEMPO, | *ch’egli compose detto suo Poema*.
| NON PIÙ STAMPATI. | CON PRIVILEGI. | [impresa] | IN
VENETIA, MDLXXXVII. | Ad istanza di Giulio Vassalini Li-
braro à Ferrara. In 4°.

Contiene: c. [3r-v]: [dedica di Giovanni Battista Licinio (o Licino)]
ALL’ | ILLUSTRISSIMO | ET REVERENDIS. SIG. | ET PADRON MIO | CO-
LENDISSIMO, | IL SIGNOR SCIPIONE GONZAGA, | Patriarca di Gierusa-
lemme; c. [4r-v]: [avvertenza] GIULIO VASSALINI | A’ LETTORI; [c. 5r]:
[indice] OPERE CHE NEL PRESENTE | VOLVME SI CON|tengono; [c. 5v]:
TAVOLA DE’ NOMI DI COLORO | A QUALI SONO SCRITTE LE LET|TERE
POETICHE DI | QVESTO VOLVME; cc. 1r-33v: DISCORSI | DEL SIG. TOR-
QVATO | TASSO, | DELL’ARTE POETICA, | *Et in particolare sopra il Poema*

Heroico; cc. 34r-108r: LETTERE POETICHE | DEL SIG. | TORQUATO | TASSO.

Esemplare consultato: Harvard University, Houghton Library, GEN *ICT1853 587d.

BIBL.: ICCU, *Edit 16*, CNCE 41069.

Si è già detto dell'ideale primato che, a parere di JAVITCH (1998, p. 194), i *Discorsi dell'arte poetica* meritano come «più intelligente» trattato sull'epica del Cinquecento: il giudizio, che deriva dalla capacità di Tasso di realizzare il più ardito compromesso teorico tra codici letterari che ad altri erano parsi tanto inconciliabili da dover far capo a generi diversi (da una parte l'epica, dall'altra il romanzo), corrisponde a ciò che da un diverso punto di vista ha scritto GIGANTE (2007, p. 80) a proposito del fatto che la teoria poetica è «l'unico sentiero del pensiero [...] per il quale Tasso abbia fornito un contributo originale e rilevante rispetto alla riflessione dei contemporanei» (giudizio ripreso e confermato di recente da FERRETTI 2024, pp. 13-14).

Le ragioni di questa originalità, così come i passi dei *Discorsi* utili a documentarla, sono certamente molteplici, ma, per stare alla questione forse più importante perché più generale – quella delle «spezie di poesia» (TASSO 1964, p. 25), vale a dire quanto ora si indicherebbe come “generi letterari” –, si può cominciare quantomeno in via introduttiva dalla capacità di Tasso di assumere una posizione di per sé non unica né nuova nei dibattiti cinquecenteschi (cfr. GROSSER 1992; JAVITCH 1999a; SBERLATI 2001; JOSSA 2002; HEMPFER 2004; CONFALONIERI 2022a, pp. 59-108), l'idea che fosse «la medesima spezie di poesia quella ch'epica vien detta e quella che romanzo si chiama» (TASSO 1964, p. 27), e di declinarla in modo tale da rendere il concetto di «impronta classicista» (FERRETTI 2024, p. 11) di «perfettissimo poema» (TASSO 1995, p. 13) più aperto e capiente di quanto non fosse mai stato alle caratteri-

stiche che secondo altri sarebbero state proprie del romanzo e «de' moderni romanzatori» (ivi, p. 33). Alla base di questa posizione, insieme a (e prima ancora di) un necessario confronto con la teoria letteraria coeva, stavano la lettura e l'interpretazione della *Poetica* di Aristotele, lettura e interpretazione per le quali Tasso avrebbe anni dopo rivendicato «diritti di precedenza cronologica» (BALDASSARRI 1977b, p. 8) rispetto ai commenti che pure riteneva migliori – «mi risolvo che i due più moderni comentatori vulgari sian migliori de i tre latini» (TASSO 1995, pp. 267-68), scriveva il 15 ottobre 1576 a Luca Scalabrino, rivelando per l'appunto di preferire i commenti di Castelvetro e di Piccolomini, diversi ma entrambi ottimi («qual fra i vulgari debba precedere, non me ne sono risoluto», ivi, p. 268), a quelli di Robortello, Maggi e Vettori –, testi che sottolineava di non aver avuto a disposizione al momento della stesura dei *Discorsi dell'arte poetica*: «scrissi già ne la mia fanciullezza alcuni discorsi», si legge nella lettera a Curzio Ardizio del 25 febbraio 1585, «molto prima che fossero stampati e ch'io vedessi i commenti del Castelvetro e del Piccolomini sopra la Poetica» (TASSO 1852-1855, vol. II, p. 330).

Molte delle lettere testimoniano un dialogo serrato e puntuale con Aristotele e con i suoi commentatori cinquecenteschi, e per averne prova basterà ritornare più diffusamente sulle osservazioni inviate a Luca Scalabrino una volta ricevuta e subito letta «in molti luoghi» (TASSO 1995, p. 267) l'edizione del trattato con il commento di Alessandro Piccolomini. Siamo alla fine dell'estate del 1575, nel pieno della revisione del poema, e in coda alla lettera a Scipione Gonzaga del 16 settembre, Tasso – che scrive da Ferrara a un corrispondente che sta a Roma – dice di aver «inteso che si è stampata una Poetica d'Alessandro Piccolomini e che si vende in Roma» (ivi, p. 205); ne deriva una tempestiva richiesta: «qui non è ancora arrivata né a Venezia. Prego Vostra Signoria che me ne trovi una e la mi mandi per lo cavalier Gualengo», ambascia-

tore di Alfonso II, «o per altra occasione» (*ibidem*), cioè attraverso qualcun altro cui capitasse di viaggiare da Roma a Ferrara. Neanche un mese dopo, come si è visto poc'anzi, Tasso mostrerà di aver avuto il libro desiderato da un non meglio identificato collaboratore («Finalmente quel piccino, che non fu visto da me fra gli altri candidati, m'ha portato quasi di furto la Poetica alla camera», *ivi*, p. 267) e di essere in grado di darne un giudizio ragionato – cadono qui le considerazioni sulla superiorità dei commenti volgari rispetto a quelli latini, e il confronto tra le caratteristiche di Castelvetro e quelle di Piccolomini – e soprattutto “interessato”. Al centro della lettura svolta in quei giorni, infatti, è in particolare il problema dell’«attione una di molti», caratteristica ritenuta essenziale da Tasso per conciliare “unità” (una «attione», appunto) e “varietà” («di molti»). Era una possibilità «concessa dal Castelvetro» (*ivi*, p. 269), ma apparentemente negata da Piccolomini («non è concessa da lui», *ibidem*), motivo per cui Tasso – disposto a riconoscere che quella di Piccolomini era «dottrina più aristotelica e più atta all’esposizione de’ libri aristotelici» (*ivi*, p. 268) – si concedeva una battuta sul fatto di essere pronto a elogiare i propri avversari («i miei nemici a mio dispetto lodo», *ibidem*). Il séguito della lettera, scritta ammettendo di essere «in gran dubbio» (*ivi*, p. 270, e più oltre: «vedo molte ragioni probabili *pro et contra*, che mi fanno star sospetto», *ivi*, p. 271), è un tentativo di aprire un varco in quella che sembra una lettura a lui non favorevole, sì, ma non tale da risultare inappellabile (per quanto riguarda l’azione «una di molti», osserva Tasso, Piccolomini «non la riprova così chiaramente che le sue parole non possano ricevere amica interpretazione»: *ivi*, p. 269). Ecco allora, al di là della richiesta di ottenere un parere in proposito dagli interlocutori di quel periodo, Pietro Angeli da Barga, il Bargeo, e Flaminio de’ Nobili («pregate in mio nome il Signore», cioè lo stesso Scipione Gonzaga, «che di grazia vi dica quel che sente il Barga e ’l signor Flaminio», *ivi*,

p. 270), lo sforzo di risalire da un lato ai possibili modelli, anche contrari («l'autorità d'Omero può far gran contrappeso a molte delle mie ragioni», *ivi*, p. 271), dall'altro quello di tornare a riflettere, Aristotele alla mano, sulle differenze tra la tragedia e l'epica, e sul fatto che, «se l'unità di molti è lecita nella tragedia, molto maggiormente deve esser lecita nell'epopeia» (*ivi*, p. 272). Che l'unità di molti dovesse essere ammissibile nella tragedia, Tasso lo ricavava ingegnosamente ricordando dapprima come in alcune tragedie di Euripide l'unità fosse «una di molti», e insieme facendo notare come Aristotele non avesse sempre lodato Euripide, è vero, «nella costituzione della favola» (*ivi*, p. 274), ma lo avesse «ripreso in particolari di minor importanza» (*ibidem*), cosa che permetteva di dedurre che, se l'unità di molti fosse stata un difetto, «l'avria ripreso in questo che tanto importa» (*ibidem*). Con un'ulteriore inferenza – ancora una volta disponibile a inserirsi in un silenzio di Aristotele, ricavando una possibilità da ciò che la *Poetica* non vietava in maniera espressa –, Tasso estendeva poi all'epica la liceità dell'unità di molti che Aristotele non aveva rimproverato a Euripide:

tanto più era ragionevole che Aristotele riprendesse Euripide, ch'alcuno epico, quanto che dà più distinti i precetti della tragedia che dell'epopeia» (*ivi*, pp. 275-76).

Il resto della lettera è ancora dedicato, da una parte, al problema dell'unità e a come dimostrarla a partire dall'«unità di fine», cioè «la sola» che Aristotele aveva considerato (un punto su cui Tasso si era già soffermato nei *Discorsi dell'arte poetica*: cfr. TASSO 1964, p. 24) e che avrebbe permesso di accomunare declinazioni diverse di unità («a questa benedetta unità di fine tanto riguarda la mia unità, quanto quella d'Omero», Tasso 1995, p. 276); dall'altra parte, sempre in dialogo con il commento di Piccolomini, stavolta favorevole a Tasso, alle

differenti maniere d'intendere la «necessità degli episodi» (ivi, p. 278).

Anche senza continuare a leggere puntualmente l'intero testo, però, si comprende tanto la ragione per cui si è potuto parlare di teoria elaborata «dietro la maschera dell'aristotelismo» (JAVITCH 1999b), vale a dire presentando come “aristoteliche” o conciliabili con la *Poetica* certe posizioni che in realtà sono del tutto originali, quanto l'opportunità di estendere l'idea di lettura complementare, oltre che ai *Discorsi* e al poema, anche alle stesse lettere, come in fondo testimonia lo stesso volume assemblato da Licino, che riunisce «la teoria letteraria per così dire “a monte” e “a valle” della *Liberata*» (FERRETTI 2024, p. 14).

A darne conferma, muovendo a ritroso dalla lettera del 15 ottobre 1575, basterebbero le numerose pagine dei *Discorsi* in cui Tasso rifletteva sulle stesse questioni di cui, col poema a quel punto entrato in fase di revisione, avrebbe scritto con passione, come si è visto («io son riscaldato in questa materia che mi dà fastidio»: TASSO 1995, p. 275), a Luca Scalabrino. Degli argomenti passati in rassegna o accennati finora – l'unità di azione, la necessità degli episodi – Tasso aveva parlato nel secondo dei tre *Discorsi dell'arte poetica*, quello che, con le partizioni della retorica classica, era dedicato alla *dispositio*, dopo che il primo era rivolto all'*inventio*, mentre il terzo lo sarebbe stato alla *elocutio*. Che questo dovesse essere l'ordine della trattazione era annunciato fin dalle prime righe:

A tre cose deve aver riguardo ciascuno che di scriver poema eroico si propone: a sceglier materia tale che sia atta a ricever in sé quella più eccellente forma che l'artificio del poeta cercherà d'introdurvi; a darle questa tal forma; e a vestirla ultimamente con que' più esquisiti ornamenti ch'alla natura di lei siano convenevoli (TASSO 1964, p. 3).

Ciò non deve far dimenticare che il testo dei *Discorsi* pubblicato da Licino è sicuramente incompleto. Non a tre ma a quattro discorsi, infatti, Tasso allude nelle occasioni in cui si riferisce al trattato: innanzitutto nella cosiddetta *Memoria Rondinelli*, una «lettera-testamento» (FERRETTI 2024, p. 15; ma cfr. anche BALDASSARRI 2023, p. 88) inviata a Ercole Rondinelli all'atto di partire per la Francia nell'autunno del 1570, in cui Tasso elencava alcuni suoi testi tra i quali per l'appunto i «quattro libri del poema eroico» (TASSO, *Lettere*, vol. I, p. 22); e poi nei più tardi *Discorsi del poema eroico*, nella cui pagina d'apertura è contenuto un accenno alla versione giovanile del trattato («Avendo dunque io proposto di corregger e publicar quel che io, già molti anni sono, scrissi in quattro libri, ne' quali quasi mostrai l'idea del poema eroico [...]»: TASSO 1964, p. 61).

Dell'incompiutezza del trattato andato in stampa nel 1587 è tuttavia possibile accorgersi anche con una lettura sensibile a rilevare la «disomogeneità stilistica e retorica» (FERRETTI 2024, p. 15) tra i primi due discorsi, dedicati all'*inventio* e alla *dispositio*, entrambi di «alta e squisita fattura» (*ibidem*), e il terzo, quello sull'*elocutio*, «non altrettanto rifinito sul piano strutturale e formale» (*ibidem*). È una questione che si lega inevitabilmente al problema della cronologia, senz'altro troppo complesso per essere non si dice affrontato, ma quantomeno riassunto in questa sede. Vi si è soffermato di recente, con nuove ipotesi formulate attraverso l'attenta discussione di tutte le principali posizioni emerse finora, Francesco FERRETTI (2024), che nell'occasione ha proposto di mantenere un punto su cui d'altra parte esiste un accordo pressoché unanime – e cioè il fatto che il nucleo originario del trattato sarebbe da collocare nel periodo del primo soggiorno di Tasso a Padova, tra il 1561 e il 1562, come sostenuto per la prima volta da POMA (1964, pp. 263-68) –, ma insieme ha suggerito che la redazione dei primi due discorsi, senz'altro riveduti a distanza di

tempo dopo un'iniziale stesura «di getto» (FERRETTI 2024, p. 24), andrebbe datata agli anni compresi tra il 1565 e il 1570, quando Tasso si trovava a Ferrara come cortigiano di Luigi d'Este.

Come si può ben immaginare, non c'è problema critico che non debba passare attraverso il vaglio della ricostruzione cronologica, quand'anche i manoscritti e i documenti disponibili non permettano, come questo è il caso, di fare piena luce su una situazione che rimane almeno in parte indiziaria (cfr. POMA 1964; FERRO 2018). È d'altro canto vero anche l'inverso: basterà ricordare, a tal proposito, come la dimostrazione di RAIMONDI (1980, pp. 25-70) del fatto che Tasso, nella stesura del terzo discorso, dovette servirsi del commento di Pier Vettori al *De elocutione* dello pseudo-Demetrio Falereo, un'opera che fu pubblicata solo verso la fine del 1562, abbia poi consentito ad altri (SCARPATI 1982; BALDASSARRI 1984; GIGANTE 2007, pp. 88-89; FERRETTI 2024, pp. 22-24) di ridiscutere e correggere la datazione dei *Discorsi* proposta da POMA (1964, p. 267), che da parte sua aveva negato questa possibilità allora avanzata da Ettore Mazzali (cfr. TASSO 1959, p. 393).

Al di là della necessità di rinviare agli studi che hanno affrontato in dettaglio questi problemi, è comunque possibile insistere su alcuni punti fermi proprio a partire dalla riconosciuta, e non contestata, «*patavinitas* concettuale» del trattato (FERRETTI 2024, p. 21, ma cfr. BALDASSARRI 1995; GIRARDI 1997; RESTA 1997). Il giovane Tasso che ancora non poteva contare, come lui stesso avrebbe anche orgogliosamente sottolineato più tardi, sui commenti in volgare alla *Poetica* di Castelvetro e di Piccolomini, conosceva già invece quelli latini di Robortello, di Maggi e soprattutto di Vettori, quest'ultimo in particolare attraverso la decisiva mediazione del maestro Carlo Sigonio (SCARPATI 1982; VIRGILI 1992). Il confronto con Aristotele sotteso alla concezione dei *Discorsi*, insomma, è da

subito condotto in dialogo con i commenti a cui Tasso sarebbe tornato nel corso degli anni, secondo ciò che, insieme alle lettere, testimoniano le postille lasciate nel tempo su volumi che in qualche caso dovevano essere appartenuti già alla biblioteca del padre Bernardo (cfr. CARINI 1962; SCARPATI 1982; BALDASSARRI 1983 e 1988; VIRGILI 1992; SELMI 1994; MIANO 2000; BETTINELLI 2001; GIRARDI 2010 e la sintesi offerta in EAD. 2023, pp. 101-02).

Invano si cercherebbero i nomi dei commentatori nei *Discorsi* giovanili, dato che, per vedere qualche citazione diretta, secondo una più complessiva tendenza a rendere esplicito ciò che era rimasto sottinteso (cfr. BALDASSARRI 1977b, p. 35; CONFALONIERI 2024, p. 59), bisognerà aspettare i *Discorsi del poema eroico* o il *Giudicio*. Un'indagine come quella di SCARPATI (1982, pp. 172-79) ha tuttavia reso possibile accertare che, dietro le pagine del secondo discorso intese a distinguere il tipo di unità che doveva caratterizzare la tragedia («semplice e uniforme», TASSO 1964, p. 39) da quella aperta alla «varietà degli episodi» e dunque «mista» che, a patto di non pregiudicare l'«unità della favola», era certamente «lodevole» nell'epica (cfr. *ivi*, pp. 38-39), stava il commento alla *Poetica* pubblicato da Pier Vettori nel 1560 (oltre a SCARPATI 1982, cfr. su questo GIGANTE 2007, p. 85, FERRETTI 2024, pp. 16-17 e prima ancora BALDASSARRI 1977b, pp. 27-28).

Si torna così al secondo dei tre *Discorsi dell'arte poetica*, quello che – dedicato, come si è detto, alla *dispositio*, e quindi in gran parte al problema dell'unità di azione (cfr. CONFALONIERI 2022a, pp. 85-95), dibattuto con fervore nella teoria letteraria dell'epoca (RASI 1982) – è prevedibilmente più fitto di citazioni del nome di Aristotele. Ancora una volta seguirle tutte sarebbe impossibile non solo qui, ma forse in qualsiasi sede diversa da quella del commento puntuale cui da diversi anni attende Francesco Ferretti. Resta nondimeno importante sottolineare di nuovo un principio generale di metodo, e cioè

che l'«acuta lettura di luoghi aristotelici, non di rado consapevole della sua effettiva prevaricazione della lettera della *Poetica*» (BALDASSARRI 1977b, pp. 27-28), è ottenuta pressoché invariabilmente nel nome dello stesso Aristotele, in base a quel procedimento descritto talora con la già ricordata metafora della “maschera” – «dietro la maschera dell'aristotelismo», per richiamare ancora l'idea di JAVITCH (1999b) sull'aristotelismo dopotutto di “facciata” dietro cui Tasso nasconderebbe la novità delle sue posizioni sui generi letterari – e in altri casi come una «rivendicazione del diritto non già di confutare, ma certo di interpretare e completare Aristotele» (BALDASSARRI 1977b, p. 11).

Dettaglio rivelatore di questa attitudine, come già faceva notare BALDASSARRI (*ibidem*), è un'affermazione inserita fin dal primo discorso a proposito della necessità di distinguere l'epica dalla tragedia, distinzione che nel secondo discorso avrebbe riguardato l'unità, e che nel primo interessava le «cose imitate» (cfr. TASSO 1964, p. 11). Ora, proprio rispetto alle «cose imitate» – una delle «tre differenze essenziali e specifiche», insieme al «modo d'imitare» e agli «strumenti co' quali si imita», in base a cui «l'un poema dall'altro si separa e si distingue» (*ibidem*) –, Tasso contestava non direttamente Aristotele, ma l'interpretazione di chi, a causa di «quell'oscura brevità ch'è propria di lui» (*ibidem*), aveva potuto credere che su questo punto non ci fosse differenza tra la tragedia e l'epica. Era questa un'opinione da cui Tasso dissentiva («vera da me non è giudicata»), come spiegato dall'argomento controfattuale secondo cui «se l'azioni epiche e tragiche fossero della istessa natura, produrrebbono gli istessi effetti» (*ibidem*), cosa per l'appunto falsa perché «le azioni tragiche movono l'orrore e la compassione» (ivi, p. 12), mentre «l'epiche non sono nate a mover né pietà né terrore» (*ibidem*). Da tale diversità degli effetti discendeva poi una diversa natura del carattere sia pure in entrambi i casi «illustre» delle azioni di tragedia ed epica:

«l'illustre del tragico consiste nell'inespettata e sùbita» – cioè improvvisa, repentina – «mutazion di fortuna» (*ibidem*), laddove «l'illustre dell'eroico è fondato sovra l'imprese d'una eccelsa virtù bellica, sovra i fatti di cortesia, di generosità, di pietà e di religione» (*ibidem*). Di qui, infine, veniva che necessariamente diversa fosse anche la «natura» dei personaggi appropriati a ciascuno dei due generi, perché «se bene nell'uno e nell'altro», nella tragedia e nell'epica, «de persone» dovessero essere «di stato e di dignità regale e sopra», la tragedia richiedeva «persone né buone né cattive, ma di condizion di mezzo» (*ibidem*) – condizione che «da Aristotele più in Edippo che in alcun altro è ritrovata», ricordava Tasso, che ancora su questo punto leggeva la *Poetica* seguendo l'esegesi di Vettori (cfr. SCARPATI 1995, pp. 116-17) –, l'epica, al contrario, cercava «nelle persone il sommo delle virtù, le quali eroiche dalla virtù eroica sono nominate» (TASSO 1964, p. 12). In questo modo, rispetto alle «cose imitate», Tasso arrivava a una distinzione fra tragedia ed epica che poteva indicare come una «differenza [...] molto più propria e più intrinseca e più essenziale delle altre» (ivi, p. 13), vale a dire più importante della «diversità de gli istromenti e del modo dello imitare» (*ibidem*), sebbene Aristotele non ne avesse parlato: «e se Aristotele non ne fa menzione», concludeva Tasso questa sezione del suo ragionamento, «è perché basta a lui in quel luogo di mostrare che la tragedia e l'epopeia siano di spezie differenti; e ciò a bastanza si mostra per quell'altre due differenze» – quelle relative agli «istromenti» e al «modo» – «de quali a prima vista sono assai più note» di quella che riguarda le «cose» (*ibidem*).

A questo saggio del «complesso lavoro di deduzione e di estensione» all'epica «delle norme aristoteliche relative alla tragedia» (BALDASSARRI 1977b, p. 18), lavoro di cui i *Discorsi dell'arte poetica* non sono certo un caso isolato, ma del quale rappresentano comunque un «monumento insigne e consapevole» (*ibidem*) nella poetica cinquecentesca, bisogna affian-

care qualche ulteriore considerazione sul parallelo e complementare impegno di Tasso nel dimostrare che al poema eroico appartenevano o potevano appartenere caratteristiche che, a parere di altri letterati, erano in realtà proprie del romanzo come genere che dall'epica doveva ormai essere distinto. Come si può facilmente prevedere, è soprattutto in queste pagine, nel secondo dei *Discorsi dell'arte poetica*, che Tasso si confronta con i precedenti tentativi di «sistemazione teorica del presunto nuovo genere del romanzo» (*ibidem*). «Presunto», ha scritto giustamente Baldassarri, perché dal punto di vista di Tasso la distinzione tra «romanzo» ed «epopeia» è insussistente quanto a «specie di poesia» (TASSO 1964, p. 27): «imita il romanzo e l'epopeia le medesime azioni, cioè l'illustri», tratto su cui vale persino la più «stretta affinità» prodotta dall'«imitare il medesimo illustre», diverso dal tragico («fondato sovra la grandezza de' fatti orribili e compassionevoli») e rivolto invece alle «generose e magnanime azioni degli eroi»; «imita il romanzo e l'epopeia con l'istessa maniera», cioè attraverso una modalità narrativa e non drammatica («vi si narrano le cose, non si rappresentano»); «imitano co' medesimi istrumenti», vale a dire «col verso nudo», privo del «ritmo» e dell'«armonia» che sono «del tragico e del comico» (*ibidem*).

La decisa rivendicazione dell'identità di genere letterario per epica e romanzo è sufficiente a giustificare l'affermazione per cui Tasso conduce una «serrata polemica» (BALDASSARRI 1977b, p. 18) contro i *Discorsi intorno al comporre de i Romanzi* di Giovan Battista Giraldi Cinthio, ma già lo stesso Baldassarri – in quello che occorre di nuovo citare perché rimane tuttora uno degli studi irrinunciabili sui *Discorsi dell'arte poetica* – faceva acutamente notare come, «non soltanto in via di paradosso», sia impossibile comprendere la «reale dimensione storica» dei *Discorsi* tassiani «quando si prescinda dai loro rapporti, per contiguità e insieme per opposizione, con il Giraldi» (*ibidem*). Per uno studio approfondito di tali rapporti si dovrà rinviare

ad altra sede o per ora rimettersi ai lavori di chi se ne è occupato per questioni puntuali; tra queste è opportuno ricordare che la pagina più celebre e antologizzata dei *Discorsi dell'arte poetica* – quella in cui Tasso paragona il poema a un «picciolo mondo», e l'arte dell'«eccellente poeta» a quella del «supremo Artefice» in grado di racchiudere «tanta varietà» in una «forma» e in una «favola» (TASSO 1964, p. 36) – richiama indubbiamente il brano in cui Giraldi aveva sostenuto che lo «scrittore» dovesse usare «gran diligenza» nel far sì che le parti del poema convenissero insieme così «come convengono quelle del corpo» (GIRALDI CINTHIO 2002, p. 37). Ancora BALDASSARRI (1977b), oltre a essere stato tra i primi a segnalare l'inaggrabile coincidenza tra i due passi, ha indicato come questo recupero da parte di Tasso fosse in realtà utile a mettere in luce le differenze tra una pagina, quella tassiana, «tutta giocata sulle *callidae iuncturae* di un discorso perfettamente consapevole delle proprie variazioni e della propria norma» (ivi, p. 29), e un'altra, quella giraldiana, che invece «sbiadisce nell'accumulazione e nell'elenco» (ivi, pp. 29-30). Si può continuare a discutere se questa lettura, che parrebbe sfavorevole a Giraldi (ma naturalmente in gioco non c'è un giudizio di valore), sia da riequilibrare (cfr. ROZSNYÓI 2000, pp. 64-65; FERRONI 2013, pp. 492-93) e magari da rovesciare (cfr. VILLARI 2017, pp. 141-43), oppure da motivare ulteriormente prestando rinnovata attenzione alla struttura calcolatamente antitetica e simmetrica del discorso di Tasso e alla sua integrazione del riferimento alla figura del corpo umano che era già stato di Giraldi, e prima di Aristotele, con un implicito ricorso a un modello architettonico – e persino musicale, nei più tardi *Discorsi del poema eroico* (TASSO 1964, p. 140) – di saldezza strutturale (cfr. CONFALONIERI 2022b, pp. 66-88 e ID., 2024).

In ogni caso, quale che sia la valutazione del rapporto tra le due pagine, e di lì tra i *Discorsi dell'arte poetica* e i *Discorsi intorno al comporre de i Romanzi*, la sicura relazione tra l'una e l'altra

dimostra una volta di più ciò che gli studi hanno già sottolineato e che anche qui si è provveduto a ricordare, e cioè che il lavoro di interpretazione e di uso della *Poetica* di Aristotele portato avanti da Tasso avviene attraverso il confronto con i primi commentatori cinquecenteschi – se ne è avuta una prova soffermandosi sulla distinzione tra epica e tragedia in materia di azione «illustre» – e un altrettanto vivace confronto con i precedenti tentativi di codificazione delle novità letterarie che lo stesso Tasso, sia pure da una posizione diversa da quella di Giraldi quanto alla distinzione tra epica e romanzo, era da sempre stato intenzionato a non ignorare. A questo proposito, basterebbe rievocare un altro celeberrimo brano dei *Discorsi dell'arte poetica*, quello in cui Tasso rifletteva sul grande successo dell'Ariosto, apparentemente ottenuto «partendo dalle vestigie de gli antichi scrittori e dalle regole di Aristotele» (TASSO 1964, p. 22) e all'opposto sul clamoroso fallimento del Trissino, «mentovato da pochi, letto da pochissimi, prezato quasi da nissuno» perché «i poemi d'Omero religiosamente si propose di imitare e dentro i precetti d'Aristotele si ristrinse» (ivi, p. 23). Nella frase conclusiva di questo ragionamento, Tasso descriveva Trissino come

muto nel teatro del mondo e morto alla luce de gli uomini, sepolto a pena nelle librerie e nello studio d'alcuno letterato (*ibidem*).

La battuta sembra rievocarne una già formulata da Giraldi nella lettera del 12 giugno 1556 al padre di Tasso, Bernardo, sul fatto che l'operazione effettuata da Trissino con l'*Italia liberata dai Goti* non fosse che uno «scrivere a' morti» (GIRALDI CINZIO 1996, p. 274, su cui cfr. RASI 1980, MORACE 2012, pp. 85-109 ed EAD., 2013, e ancora VILLARI 2002, pp. XXXI-XXXII).

È tale esigenza di contemporaneità a determinare quella strategia di lettura che si inseriva nei silenzi della *Poetica* per

ricavarne considerazioni nuove, ma che era comunque possibile presentare come fondate nelle pagine del trattato; una strategia di cui Tasso non avrebbe esitato a servirsi ancora, come basterà a documentare un brano della lettera forse più scomoda scritta durante la revisione romana, quella del 30 marzo 1576 a Silvio Antoniano, ironicamente soprannominato il «Poetino» (così definito, nelle lettere a Luca Scalabrino il 12 marzo, a Scipione Gonzaga il 24 aprile e ancora a Luca Scalabrino il 3 e l'11 maggio dello stesso anno, per l'abilità di poeta e cantore di versi mostrata in gioventù: cfr. nell'ordine TASSO 1995, p. 329, p. 421, p. 426 e ID. 1852-1855, vol. I, p. 173 e p. 176). Dotato di «una spiccata sensibilità per ciò che nei versi poteva suonare immorale e lascivo» (RUSSO 2023, p. 126), Antoniano era certamente il «più insidioso» (GIGANTE 2007, p. 130) tra i lettori coi quali Tasso dovette misurarsi nel corso della revisione, l'interlocutore della cui «severità» Tasso si sarebbe detto spaventato (cfr. TASSO 1995, pp. 420-21), in particolare per il fatto che, con una battuta provocata dal vederne le considerazioni ricevute in risposta alla lettera del 30 marzo, gli sembrava che in fondo il «Poetino» desiderasse «che 'l poema fosse letto non tanto da cavalieri, quanto da religiosi e da monache» (ivi, pp. 426-27).

L'unica lettera scritta direttamente all'Antoniano è, appunto, un tentativo da parte di Tasso di affrontare il «rigore» e la «soverchia severità» – così parlandone a Scipione Gonzaga l'11 febbraio (ivi, p. 309) e il 5 marzo (ivi, p. 322) – di un parere che, a giudicare da quanto gli veniva riportato dagli altri corrispondenti, lo preoccupava sempre di più (cfr. BENEDETTI 2016). È perciò significativo che, anche in occasione di questa lettera così delicata, Tasso scelga di far ricorso, in ottica stavolta difensiva, alla strategia interpretativa (e argomentativa) di cui si è detto, quella che prevede la possibilità di integrare un determinato silenzio di Aristotele con considerazioni che appaiano nondimeno come “aristoteliche”.

Scrivendo all'Antoniano, dopo aver parlato «a lungo de gli amori e degli incanti» (TASSO 1995, p. 353), Tasso si sofferma su «quel mirabile ch'eccede l'uso delle attioni e la possibilità degli uomini» (ivi, p. 354), problema spinoso perché necessariamente collegato agli agenti in grado di compiere tali azioni soprannaturali (cfr. ORLANDO 2017): gli «dei», nei «poemi de' gentili», cioè di religione pagana (TASSO 1995, p. 354); gli «angioli», i «diavoli», i «maghi» – «Dio», gli «angioli suoi», i «demoni» o «coloro a' quali da Dio o da' demoni è concessa questa podestà, quali sono i santi, i maghi e le fate», secondo il più completo elenco offerto già nel primo dei *Discorsi dell'arte poetica* (TASSO 1964, p. 7, e cfr. BALDASSARRI 1977a, per il rapporto su questo tra *Discorsi* e *Liberata*) – in «tutte le moderne poesie» (TASSO 1995, p. 354). La differenza tra antico e moderno, in questo caso, viene spiegata come un fatto “accidentale”, che non riguarda cioè le caratteristiche «essenziali e fisse» (ivi, p. 356) della poesia, queste sì destinate a rimanere sempre valide e stabilite come «leggi [...] dalla ragione stessa delle cose» (*ibidem*); a essere in gioco, qui, è invece l'«uso de' tempi» (ivi, p. 355), e perciò una di quelle caratteristiche sottoposte all'«imperio» (ivi, p. 356) del «possente tiranno» (ivi, p. 357) di una consuetudine che varia al variare dell'epoca. Dato come «necessarissimo» il «mirabile» – il “soprannaturale”, il “meraviglioso” – «in ciascun poema eroico» (ivi, p. 354), è così altrettanto necessario che questo «mirabile» si accomodi all'uso in vigore nel tempo in cui un determinato poema viene composto: tanto basta, secondo Tasso, per spiegare come mai l'*Odissea* sia «ripiena di [...] miracoli» (ivi, p. 355) e perché debba esserlo anche ogni poema moderno, per quanto appunto accomodato al «costume» (ivi, p. 356) di tempi ormai diversi. A corredo di questa affermazione Tasso sottolinea di non voler attribuire all'uso «piena autorità sopra la poesia» (*ibidem*), ma solo quella relativa a ciò che è sottratto alle leggi universali (e atemporal) del comporre e che, proprio

per il fatto di non essere regolato dalle «norme dell'arte», Aristotele non aveva pensato di dover trattare. Ecco che il silenzio si converte in un insegnamento, che una "lacuna" della *Poetica* viene colmata con un principio nuovo e tuttavia presentato come se a fissarlo fosse stato, implicitamente, lo stesso Aristotele:

et a me pare ch'Aristotele, tacendo, assai apertamente c'insegni questa dottrina nella Retorica e nella Poetica; perch'egli mostra di giudicare quelle cose, delle quali tace, tali e si fatte non possano esser richiamate sotto alcuna norma dell'arte (ivi, p. 357).

Da una parte ciò che è "essenziale", soggetto alla «norma dell'arte», dall'altra ciò che è «accidentale», sottoposto al dominio dell'«uso»; da una parte le «leggi della poesia», dall'altra l'idea che il poeta, negli «accidenti» in cui «non si dà né si può dar certa regola», assecondi una consuetudine che cambia e «s'allontani dalla imitazione de gli antichi, a i quali è forse superstizione il volere in ogni condizione assomigliarsi» (*ibidem*); da una parte, ancora, la lettera della *Poetica*, dall'altra i silenzi di un testo in cui possono inserirsi pratiche non direttamente previste e che tuttavia possono essere difese e sostenute anche dal punto di vista della teoria di Aristotele proprio perché sottratte a una trattazione esplicita. Sono tutte queste prove del fatto che quell'«intima collaborazione fra il Tasso teorico e il Tasso poeta epico» (BALDASSARRI 1977b, p. 7) di cui i *Discorsi* sono «il primo documento cospicuo», e che sarebbe stato uno dei «connotati salienti della successiva esperienza letteraria tassiana» (*ibidem*), non è semplicemente la caratteristica di una biografia lungo la quale si sarebbero affiancate di continuo la scrittura di versi e la riflessione teorica, ma la descrizione precisa di un metodo di lettura, oltre che per l'appunto di una concreta modalità di composizione e di teorizzazione.

Riferimenti bibliografici

ALFANO 2012 = G. ALFANO, *Torquato Tasso*, Firenze, Le Monnier.

BALDASSARRI 1977a = G. BALDASSARRI, "Inferno" e "Cielo". *Tipologia e funzione del "meraviglioso" nella «Liberata»*, Roma, Bulzoni.

BALDASSARRI 1977b = G. BALDASSARRI, *Introduzione ai «Discorsi dell'arte poetica»*, «Studi Tassiani», XXVI, pp. 5-38.

BALDASSARRI 1983 = G. BALDASSARRI, *La biblioteca del Tasso. I postillati "barberiniani"*, vol. I, *Postille inedite allo Scaligero e allo pseudo-Demetrio*, Bergamo, Centro di Studi Tassiani.

BALDASSARRI 1984 = G. BALDASSARRI, *Ancora sulla cronologia dei «Discorsi dell'arte poetica»*, «Studi Tassiani», XXXII, pp. 99-110.

BALDASSARRI 1988 = G. BALDASSARRI, *Gli «Estratti» dalla «Poetica» del Castelvetro*, «Studi Tassiani», XXXVI, pp. 73-127.

BALDASSARRI 1995 = G. BALDASSARRI, *La prima formazione delle idee tassiane sulla poetica*, in *La ragione e l'arte. Torquato Tasso e la Repubblica veneta*, a cura di G. DA POZZO, Venezia, Il Cardo, pp. 63-66.

BALDASSARRI 1999 = G. BALDASSARRI, *Torquato Tasso*, in *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da N. BORSELLINO e W. PEDULLÀ, vol. V, *L'età della Controriforma - Il tardo Cinquecento*, Milano, Motta, pp. 281-446.

BALDASSARRI 2023 = G. BALDASSARRI, *Le lettere*, in *Tasso*, a cura di E. RUSSO e F. TOMASI, Roma, Carocci, pp. 81-97.

BENEDETTI 2016 = L. BENEDETTI, *Le ragioni della poesia: Torquato Tasso e Silvio Antoniano*, in *Speaking Truth to Power from Medieval to Modern Italy*, edited by J. A. CAVALLO and C. LOTTIERI, «Annali d'Italianistica», XXXI-XXXV, pp. 243-59.

BETTINELLI 2001 = A. BETTINELLI, *Le postille di Bernardo e Torquato Tasso al commento di Francesco Robortello alla «Poetica» di Aristotele*, «Italia medievale e umanistica», XLII, pp. 285-335.

BOCCA 2014 = L. BOCCA, *Le «Lettere poetiche» e la revisione romana della «Gerusalemme liberata»*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

CARINI 1962 = A. M. CARINI, *I postillati "barberiniani" del Tasso*, «Studi Tassiani», XII, pp. 97-110.

CONFALONIERI 2021 = C. CONFALONIERI, *Che cosa c'è di "ariostesco" in Ariosto. Considerazioni su ironia e soprannaturale nel «Furioso» (e sul modo di parlarne)*, «AOQU (Achilles Orlando Quixote Ulysses). Rivista di epica», II, 1, pp. 63-88, ora ripreso in ID., *Ariosto e la teoria. Intertestualità, ironia e realtà nel «Furioso» e nelle sue letture*, Ravenna, Longo, 2025, pp. 85-100.

CONFALONIERI 2022a = C. CONFALONIERI, *Torquato Tasso e il desiderio di unità. La «Gerusalemme liberata» e una nuova teoria dell'epica*, Roma, Carocci.

CONFALONIERI 2022b = C. CONFALONIERI, *«Queste spaziose loggie». Architettura e poetica nella tragedia italiana del Cinquecento*, Napoli, Loffredo.

CONFALONIERI 2024 = C. CONFALONIERI, *Tasso, la poetica e la «ragion musica»*, «Giornale storico della letteratura italiana», CCI, 673, 1, pp. 51-78.

CONFALONIERI 2025 = C. CONFALONIERI, *L'affezione che inganna: Torquato Tasso lettore della «Gerusalemme»*, in *La pratica del commento 5. Autoco-scienza, frontiere, attraversamenti*, a cura di D. BROGI, P. CATALDI, T. DE ROGATIS e G. MARRANI, Pisa, ETS, pp. 23-33.

CORRADINI 2023 = M. CORRADINI, *«Furioso» contro «Liberata». La polemica cinquecentesca*, in *Per una storia della critica tassiana. Aspetti e problemi*, a cura di L. BANI, C. CAPPELLETTI e M. CASTELLOZZI, Bergamo, Quaderni del Centro di Studi Tassiani, pp. 57-90.

DE MAN 1986 = P. DE MAN, *The Resistance to Theory*, foreword by W. GODZICH, Minneapolis, University of Minnesota Press.

DONADONI 1928 = E. DONADONI, *Torquato Tasso*, Venezia, La Nuova Italia.

FABBRI 2000 = P. FABBRI, *Elogio di Babele*, Roma, Meltemi.

FERRETTI 2010 = F. FERRETTI, *Narratore notturno. Aspetti del racconto nella «Gerusalemme liberata»*, Pisa, Pacini.

FERRETTI 2024 = F. FERRETTI, *Tre (o quattro?) discorsi sul metodo. Sui «Discorsi dell'arte poetica»*, in *Tra apologia e inchiesta. Studi sulle prose di Torquato Tasso*, a cura di F. ALZIATI, M. FAVARO e G. VAGNI, Città di Castello (PG), I libri di Emil, pp. 11-40.

FERRO 2018 = R. FERRO, *Torquato Tasso in Ambrosiana: i materiali del fondo cinque-secentesco*, in *Carte e immagini di Torquato Tasso*, a cura di M. BALLARINI e F. SPERA, con la collaborazione di S. BARAGETTI, Milano, Biblioteca Ambrosiana-ITL, pp. 71-92.

FERRONI 2013 = G. FERRONI, *Il modello ariostesco come emblema ferrarese*, in *Atti del Simposio internacional en homenaje a Renzo Cremante: Giovan Battista Giraldo Cinthio: hombre de corte, preceptista y creador* (Valencia, 8-10 novembre 2012), a cura di I. ROMERA PINTOR, «Critica letteraria», XLI, 159-160 (2013), pp. 483-502.

GETTO 1951 = G. GETTO, *Interpretazione del Tasso*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

GIGANTE 2007 = C. GIGANTE, *Tasso*, Roma, Salerno Editrice.

GIRALDI CINZIO 1996 = G.B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania.

GIRALDI CINZIO 2002 = G. B. GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre. Rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. VILLARI, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici.

GIRARDI 1997 = M. T. GIRARDI, *Tasso, Speroni e la cultura padovana*, in *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*. Atti del Convegno di studi nel IV centenario della morte di Torquato Tasso (Padova-Venezia, 10-11 novembre 1995), a cura di B. M. DA RIF e L. BORSETTO, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, pp. 63-77.

GIRARDI 2002 = M. T. GIRARDI, *Tasso e la nuova «Gerusalemme»*. Studio sulla «*Conquistata*» e sul «*Giudicio*», Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

GIRARDI 2010 = M. T. GIRARDI, *In margine a un postillato tassiano dell'«Ars poetica» di Orazio*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di E. BELLINI, M. T. GIRARDI e U. MOTTA, Milano, Vita e Pensiero, pp. 299-331.

GIRARDI 2023 = M. T. GIRARDI, *Tasso teorico: i due tempi dei «Discorsi»*, in *Tasso*, a cura di E. RUSSO e F. TOMASI, Roma, Carocci, pp. 99-121.

GROSSER 1992 = H. GROSSER, *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze, La Nuova Italia.

GÜNTERT 1989 = G. GÜNTERT, *L'epos dell'ideologia regnante e il romanzo delle passioni. Saggio sulla «Gerusalemme liberata»*, Pisa, Pacini.

HEMPFER 2004 = K. W. HEMPFER, *Lecture discrepanti. La ricezione dell'«Orlando furioso» nel Cinquecento: lo studio della ricezione storica come euristica dell'interpretazione* [1987], Modena, Franco Cosimo Panini.

JAVITCH 1998 = D. JAVITCH, *La nascita della teoria dei generi poetici nel Cinquecento*, «*Italianistica*», xxvii, 2, pp. 177-97.

JAVITCH 1999a = D. JAVITCH, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando furioso»* [1991], prefazione di N. GARDINI, Milano, Bruno Mondadori.

JAVITCH 1999b = D. JAVITCH, *Dietro la maschera dell'aristotelismo: innovazioni teoriche nei «Discorsi dell'arte poetica»*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di G. VENTURI, con la collaborazione di G. STIMATO, 3 vol., Firenze, Olschki, vol. II, pp. 523-33.

JAVITCH 2022 = D. JAVITCH, *L'indifferenza per l'ironia nelle letture cinquecentesche dell'«Orlando furioso»* [2020], «*Letteratura cavalleresca italiana*», IV, pp. 11-22.

JOSSA 2002 = S. JOSSA, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci.

MANSO 1995 = G. B. MANSO, *Vita di Torquato Tasso* [1621], a cura di B. BASILE, Roma, Salerno Editrice.

MIANO 2000 = S. MIANO, *Le postille di Torquato Tasso alle «Annotazioni» di Alessandro Piccolomini alla «Poetica» di Aristotele*, «Aevum», LXXIV, 3, pp. 721-50.

MOLINARI 1995a = C. MOLINARI, *Introduzione*, in TASSO 1995, pp. IX-XLIV.

MOLINARI 1995b = C. MOLINARI, *Nota al testo*, in TASSO 1995, pp. XLV-LXXXI.

MORACE 2012 = R. MORACE, *Dall'«Amadigi» al «Rinaldo». Bernardo e Torquato Tasso tra epico ed eroico*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

MORACE 2013 = R. MORACE, *La teoria del tragico nel Girealdi (con incursioni nell'epico)*, in *Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico*. Atti del convegno di studi (Salerno, 15-16 novembre 2012), a cura di R. GIULIO, Napoli, Liguori, pp. 169-85.

ORLANDO 2017 = F. ORLANDO, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di S. BRUGNOLO, L. PELLEGRINI e V. STURLI, prefazione di T. PAVEL, Torino, Einaudi.

POMA 1964 = L. POMA, *Nota filologica*, in TASSO 1964, pp. 263-328.

POMA 2005 = L. POMA, *Studi sul testo della «Gerusalemme liberata»*, a cura di F. GAVAZZENI, CLUEB, Bologna.

RAIMONDI 1980 = E. RAIMONDI, *Poesia della retorica*, in ID., *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, pp. 25-70.

RASI 1980 = D. RASI, *Breve ricognizione di un carteggio cinquecentesco: Bernardo Tasso e Giovan Battista Girealdi*, «Studi Tassiani», XXVIII, p. 5-24.

RASI 1982 = D. RASI, *Diacronie cinquecentesche. «Unità» e «varietà», «verità» e «finzione» nella «favola epica»*, in *«Quasi un piccolo mondo». Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*, a cura di G. BALDASSARRI, Milano, Unicopli, pp. 31-56.

RESIDORI 2009 = M. RESIDORI, *Tasso*, Bologna, Il Mulino.

RESTA 1957 = G. RESTA, *Studi sulle lettere del Tasso*, Firenze, Le Monnier.

RESTA 1997 = G. RESTA, *Formazione e noviziato del Tassino*, in *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*. Atti del Convegno di studi nel IV centenario della morte di Torquato Tasso (Padova - Venezia, 10-11 novembre 1995), a cura di B. M. DA RIF e L. BORSETTO, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, pp. 17-34.

RIVOLETTI 2014 = C. RIVOLETTI, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'«Orlando furioso» in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio.

ROZSNYÓI 2000 = Z. ROZSNYÓI, *Dopo Ariosto. Tecniche narrative e discorsive nei poemi postariosteschi*, Ravenna, Longo.

RUSSO 2014 = E. RUSSO, *A ritmo di corrieri. Sulla revisione della «Liberata»*, in *Festina lente. Il tempo della scrittura nella letteratura del Cinquecento*. Atti del Convegno tenuto ad Arcavacata di Rende nel 2011, a cura di C. CASSIANI e M. C. FIGORILLI, introduzione di N. ORDINE, Roma, Edizioni di storia e letteratura, pp. 183-203.

RUSSO 2014b = E. RUSSO, *Guida alla lettura della «Gerusalemme liberata» di Tasso*, Roma-Bari, Laterza.

RUSSO 2023 = E. RUSSO, «*Gerusalemme liberata*», *Tasso*, a cura di E. RUSSO e F. TOMASI, Roma, Carocci, pp. 123-58.

SBERLATI 2001 = F. SBERLATI, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni.

SCARPATI 1982 = C. SCARPATI, *Tasso, Sigonio, Vettori*, in ID., *Studi sul Cinquecento italiano*, Milano, Vita e Pensiero, pp. 156-200.

SCARPATI 1995 = C. SCARPATI, *Tasso, i classici e i moderni*, Padova, Antenore.

SELMI 1994 = E. SELMI, *Stratigrafie tassiane: la ricezione dell'«Ars poetica» di Orazio nei «Discorsi» del Tasso*, in *Orazio e la letteratura italiana. Contributi alla storia della fortuna del poeta latino*. Atti del Convegno svoltosi a Licenza dal 19 al 23 aprile 1993 nell'ambito delle celebrazioni del bimillenario della morte di Quinto Orazio Flacco, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, pp. 111-70.

SERASSI 1785 = P. A. SERASSI, *La vita di Torquato Tasso*, Roma, Stamperia Pagliarini.

SOLERTI 1895 = A. SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, 3 vol., Torino-Roma, Loescher.

TASSO 1852-1855 = *Le lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo ed illustrate da C. GUASTI*, 5 vol., Firenze, Le Monnier.

TASSO 1875 = T. TASSO, *Delle differenze poetiche per risposta al signor Orazio Ariosto [1587]*, in ID., *Le prose diverse*, a cura di C. GUASTI, 2 vol., Firenze, Le Monnier, vol. I, pp. 431-41.

TASSO 1959 = T. TASSO, *Prose*, a cura di E. MAZZALI, Milano-Napoli, Ricciardi.

TASSO 1964 = T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. POMA, Bari, Laterza.

TASSO 1995 = T. TASSO, *Lettere poetiche*, a cura di C. MOLINARI, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda Editore, Milano-Parma, 1995.

TASSO 2000 = T. TASSO, *Giudicio sovra la «Gerusalemme» riformata*, a cura di C. GIGANTE, Roma, Salerno Editrice.

VILLARI 2002 = S. VILLARI, *Il Discorso sui romanzi*, in GIRALDI CINTHIO 2002, pp. XIX-XXXV.

CENSIMENTO. «POETICA» ARISTOTELICA: EDIZIONI E COMMENTI

VILLARI 2017= S. VILLARI, «*Passando un giorno...*». *Divagazioni cavalleresche: Orlando e Olimpia, Ercole e Eufimia*, in *España e Italia: el Siglo de las Luces. Homenaje a Giulio Ferroni* (Valencia, 6 marzo 2015), ed. I. ROMERA PINTOR, Madrid, Fundación Updea, pp. 137-73.

VIRGILI 1992 = M. VIRGILI, *Le postille di Torquato Tasso al commento di Pier Vettori alla «Poetica» di Aristotele*, «Aevum», LXVI, 3, pp. 539-69.

WEINBERG 1961 = B. WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 vol., Chicago, The University of Chicago Press.

Corrado Confalonieri

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

TORQUATO TASSO: *DISCORSI DELL'ARTE POETICA* E *LETTERE POETICHE*

Nel contesto del censimento delle edizioni e commenti cinquecenteschi della *Poetica* di Aristotele, si presenta la scheda relativa a Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica* e *Lettere poetiche*.

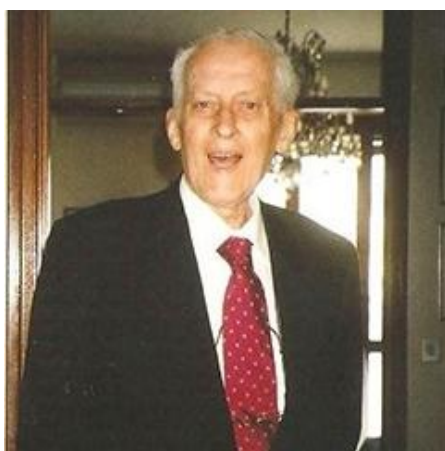
As part of the census of sixteenth century Aristotele's *Poetica* editions and commentaries, the record of Torquato Tasso's *Discorsi dell'arte poetica* e *Lettere poetiche* is published.

Articolo presentato a giugno 2025. Pubblicato *on line* a dicembre 2025
© 2025 dall'Autore; licenziatario Studi giralddiani. Letteratura e teatro, Messina, Italia.
Questo è un articolo ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0
Studi giralddiani. Letteratura e teatro, Anno XI, 2025
DOI: 10.13129 / 2421-4191 / 2025.11.173-205

Ricordo
di
Delmo Maestri

PER DELMO MAESTRI
NEL DECENNALE DELLA SUA SCOMPARSA.

PREMESSA



Alessandria, 1928 - 2015*

Figlio di uno storico antifascista (Ottavio Maestri), partecipò attivamente in giovane età alla lotta partigiana (X Div. Garibaldi, 107^a Brg.). Assistente volontario presso l'Università di Torino, Facoltà di Lettere (Cattedra di Letteratura italiana di Giovanni Getto) dal 1952 al 1957, ha poi (1954 - 1991) insegnato Lettere, Storia, Educazione civica nelle scuole superiori.

Consigliere comunale per il PCI (1964 - 1972) e assessore alla cultura di Alessandria dal 1972 al 1973, è stato anche Presidente dell'Azienda Teatrale Alessandrina e del «Centro Studi Matteo Bandello e la Cultura rinascimentale», fondato a Castelnuovo Scrivia.

Nel settembre del 2015, per una curiosa coincidenza, proprio nell'anno in cui si inaugurava questa rivista di «Studi giraldiani», ci ha lasciato Delmo Maestri. Sono trascorsi dieci anni da quella data e, nel fare i doverosi bilanci del lavoro

* Le informazioni biografiche sono tratte dal sito dell'ISRAL (Istituto per la storia della Resistenza e della società contemporanea in provincia di Alessandria) e dal volume *Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale*. I, a cura di D. MAESTRI e A. VECCHI, Novi Ligure, Edizioni Joker, 2005 (cfr. anche il profilo di Maestri alle pp. 231-32). La fotografia è tratta da «Alessandria today Italia. News media», 29 settembre 2025, *online*.

svolto, abbiamo avvertito l'esigenza di manifestare il nostro debito di riconoscenza verso lo studioso che più di altri ha contribuito a tracciare una strada nuova per la "riscoperta" e la valorizzazione del ruolo di Giraldo Cinthio nella storia della letteratura italiana. Il ricordo dello studioso alessandrino giunge, sia pure tardivo, nell'ambito della rivista, in un momento in cui i nostri progetti "giraldiani" si sono sviluppati, saldamente agganciati a quelle radici cresciute sul terreno da lui seminato. L'approccio di Maestri a un autore come Giraldo non può essere tuttavia considerato indipendentemente dalla complessità dei suoi interessi letterari e culturali e dalla sua attività politica e pedagogica. Pertanto confluiscono in questo fascicolo tre contributi, finalizzati a fornire, nei limiti del possibile, un profilo a tutto tondo dello studioso.

Il primo, di Agostino Pietrasanta (*Delmo Maestri: un percorso di libertà*), ricorda l'impegno di militanza politica del professore alessandrino, attraverso il recupero di memorie personali, di documenti disponibili presso l'ISRAL e anche sulla scorta dell'omaggio dedicatogli da vari studiosi nel fascicolo della rivista dell'ISRAL pubblicato nell'anno successivo alla sua scomparsa¹. Il secondo, di Francesco Sberlati (*"Esegesi dei temperamenti". Maestri e la novellistica cinquecentesca*), illustra l'attività dello studioso come editore e commentatore di Bandello, Finzi e Gelli; il terzo, di Susanna Villari (*Le opere giraldiane nell'interpretazione di Delmo Maestri*), verte in modo specifico sulla qualità degli apporti agli studi giraldiani.

Tuttavia questi affondi non possono prescindere dal ricordo dei presupposti che, con il ruolo incisivo di Maestri, ave-

¹ «Quaderno di storia contemporanea - ISRAL», LIX (2016), contributi di Carla Nespolo (*Ricordo di Delmo Maestri*, pp. 11-14), Alberto Ballerino (*Delmo Maestri: gli anni del teatro*, pp. 93-101), Franco Ferrari (*Un'avanguardia intellettuale*, pp. 102-08), Gianluigi Ferraris (*Le passioni di Delmo Maestri*, pp. 109-13), Cesare Panizza (*"Memorie di Piemonte. I saperi della tradizione". Video intervista a Delmo Maestri*, pp. 152-55).

vano portato negli anni Ottanta del Novecento alla fondazione di un Centro Studi bandelliano, la cui attività si arrestò nel decennio successivo per poi rifiorire nel 2003, formalizzata da uno statuto e dal patrocinio del Comune di Castelnuovo Scrivia, con la collaborazione del Comune di Tortona e della Provincia di Alessandria². Il Centro, con sede presso la Biblioteca comunale Soldini di Castelnuovo Scrivia, promuoveva l'organizzazione di convegni, conferenze e tavole rotonde, in costante collaborazione con l'Università degli Studi di Torino, con il «Centro Studi Matteo Bandello» di Agen (Francia) e con l'«Istituto di studi rinascimentali di Ferrara», e peraltro si avvaleva anche di un periodico annuale: il «Bollettino Matteo Bandello: studi di letteratura rinascimentale³» (del 1984 è il primo numero e dal 2005 prende l'avvio la nuova serie).

Il clima culturale che, incentivato da un convegno internazionale del 1980³ e scandito da una serie di contributi critici

² Per lo statuto del Centro, approvato il 23 giugno 2003, e per la sua storia si rimanda a *Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale*. I, rispettivamente pp. 7-9 e 11-12. Si può ricordare tra l'altro che tra i membri del Centro si annoverano altri compianti studiosi, come Giorgio Bárberi Squarotti (1929-2017), Marziano Guglielminetti (1937-2006), Mario Pozzi (1939-2022), Ugo Rozzo (1940-2020). Racconta delle ragioni della crisi del Centro e della sua vigorosa rinascita Mario Pozzi (*Matteo Bandello, l'Italia e l'Europa*, in *Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale*. I, pp. 13-22, in part. 13-14): «Da qualche mese il Centro è rinato con rinnovato entusiasmo e spera di guadagnarsi la fiducia degli enti e degli studiosi di tutto il mondo. Qualcuno, però, potrebbe chiedersi perché con tanta tenacia amministratori e studiosi si siano impegnati per dargli nuova vita. La ragione principale è che il vecchio Centro non si spense per morte naturale, avendo esaurito il suo programma, ma perché a un certo punto vennero a mancare le persone necessarie per farlo funzionare. Non ebbe il tempo di cadere nella *routine*, era appena alla sua giovinezza».

³ *Matteo Bandello novelliere europeo*. Atti del Convegno internazionale di studi (7-9 novembre 1980), a cura di U. ROZZO, Tortona, Cassa di Risparmio di Tortona, 1982.

dello stesso Maestri⁴, aveva favorito la promozione e la formalizzazione del Centro, emerge con chiarezza da vari saggi, ai quali occorre far riferimento per contribuire con maggiore efficacia a un ritratto del professore alessandrino⁵.

⁴ Se ne riportano qui i titoli, ricavati dalla bibliografia bandelliana aggiornata al 2005 presente in *Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale*. I, pp. 87-134: D. MAESTRI, *Il Piemonte nelle dedicatorie e nelle novelle di Matteo Bandello*, «La provincia di Alessandria», XXV, 2 (1978), poi in *Matteo Bandello e la "mistura d'accidenti" come significato dell'esistenza*, Alessandria, Cassa di Risparmio di Alessandria, s.d. (ma 1980), pp. 122-42; ID., *La tradizione delle cornici e l'"ordine" delle novelle bandelliane*, in *Matteo Bandello noveliere europeo*, pp. 95-101; ID., *Due questioni bandelliane: l'"autenticità" delle dedicatorie e le "fonti" delle novelle*, in *L'arte d'interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, Cuneo, L'Arciere, 1984, pp. 179-205; ID., *Il quinto centenario della nascita del Bandello: ma quando nacque?*, «Bollettino Centro Studi Matteo Bandello e la cultura rinascimentale», I, 1 (1984), pp. 9-12; ID., *Bandello e Giraldo Cinzio: due progetti di novellistica fra Pieno e Tardo Rinascimento*, in *Gli uomini, le città e i tempi di Matteo Bandello*. II Convegno Internazionale di Studi (Torino - Tortona - Alessandria - Castelnuovo Scrivia, 8-11 novembre 1984), a cura di U. ROZZO, Tortona, Centro Studi Matteo Bandello e la cultura rinascimentale, 1985, pp. 139-55; ID., *Per l'edizione critica delle «Novelle» di Matteo Bandello: stampe, manoscritti, restauri, congetture*, in *Per Adelin Charles Fiorato. Studi sulla cultura del Rinascimento*, Castelnuovo Scrivia, Biblioteca Comunale "P. A. Soldini", 1987, pp. 25-57; ID., *Fra Bandello e Machiavelli: un intreccio di interesse e riprovazione*, in *Du Pô a la Garonne. Recherches sur les échanges culturels entre l'Italie et la France à la Renaissance*. Actes du Colloque International d'Agen (26- 28 september 1986), organisé par le Centre Matteo Bandello d'Agen réunis par J. CUBELIER DE BEYNAC et M. SIMONIN, Agen, Centre Matteo Bandello, 1990, pp. 157-77, poi in *Bandello e Machiavelli: interesse e riprovazione*, «Lettere italiane», III (1991), pp. 354-73. E soprattutto si ricordino le edizioni di opere di autori cinquecenteschi curate da Maestri tra il 1976 e il 1996: AGNOLO FIRENZUOLA, *Opere*, Torino, UTET, 1977; GIOVAN BATTISTA GELLI, *Opere*, ivi, 1977; BANDELLO, *La prima / quarta parte delle Novelle*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992/1996.

⁵ Mi riferisco ai contributi compresi nel volume *Bandello. Studi di letteratura rinascimentale*. I (oltre al sopra citato saggio di Pozzi, cfr. M. GUGLIELMINETTI, *Perché Bandello*, pp. 23-29; E. MENETTI, *Riconoscimento ban-*

Che il Centro si proponesse di valorizzare non soltanto la figura di Bandello, ma di tutti i letterati cinquecenteschi rimasti fuori dal canone della letteratura italiana, si evince dallo statuto⁶ e dalle parole di Mario Pozzi di seguito riportate:

Fine precipuo del Centro non è lo studio esclusivo e circoscritto di Bandello e della sua opera, come ampiamente dimostra la prima fase della sua attività. Di un centro dedicato al culto di Bandello davvero non ci sarebbe bisogno; per fortuna il grande novelliere è molto studiato in Italia e all'estero, come mostra l'accurata bibliografia di Delmo Maestri. Il suo vero scopo era ed è lo studio di autori, gusti, atteggiamenti della cultura rinascimentale poco noti, perché apparentemente in arretrato rispetto ai gusti e alle culture allora dominanti in Italia. È una cultura che, per intenderci, non rivendica origini latine, non accetta come maestri Petrarca e Boccaccio, non accoglie come proprio codice le *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo, non si adegua al gusto toscano-romano nelle arti figurative; viceversa ha ancora forti legami con la tradizione popolare e con le piccole corti e, nel primo Cinquecento, sta appena accostandosi alle novità umanistiche. Questa cultura è assai più affine a quella francese che a quella di Venezia, Firenze e Roma⁷.

A questa prospettiva efficacemente delineata da Pozzi, della profonda attenzione riservata a una produzione eccentrica, rispetto a quella nata in seno al classicismo volgare, fa riferimento il magistrale saggio di Delmo Maestri, dedicato alla novellistica del Cinquecento⁸, e finalizzato a mettere in rilievo tutte le tensioni e i tratti originali, ideologici ed espressivi,

delliana. Per una riflessione sulle novelle di Matteo Bandello, pp. 65-77; L. SOZZI, *Matteo Bandello nel giudizio critico di Ferdinando Neri*, pp. 79-83), senza trascurare la già menzionata, imponente bibliografia bandelliana (*Bibliografia*, pp. 87-134), che definisce i contorni della ricerca proficuamente svolta anche nell'ottica di un intenso lavoro d'équipe.

⁶ Cfr. Statuto, art. 4.

⁷ POZZI, *Matteo Bandello, l'Italia e l'Europa*, p. 14.

⁸ D. MAESTRI, *Lineamenti di novellistica italiana del Cinquecento*, in *Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale*. I, pp. 31-64.

connessi a un genere sfuggente alle codificazioni dei classicisti. Questi aspetti sono ora esaminati sia da Francesco Sberlati nel suo *excursus* sulla produzione critica di Maestri su Bandello, Firenzuola e Gelli, sia da Susanna Villari, nella descrizione dell'approccio innovativo dello studioso alessandrino alla produzione di Giraldi e ad altre opere non canoniche, come lo *Zibaldone* di Baccio Tinghi.

Il nostro impegno, oggi, attraverso questa rivista, è di mantenere viva la visione aperta di un Rinascimento non riducibile né agli esclusivi parametri del classicismo, né a una mera rappresentazione di un conflitto costante fra tradizione e innovazione. Così lo stesso Maestri concludeva, a proposito delle forti potenzialità della narrativa cinquecentesca:

La novellistica del Rinascimento, nata dal ricco e aperto confronto con il *Decameron*, ma, per una sistemazione classicistica pienorinascimentale non rigida, capace di assimilare altre esperienze e soprattutto di tentare altri progetti, con queste ultime voci [*scil.* Bargagli, De' Mori, Granucci, Malispini], fra rotture irrequiete e riprese in direzioni morali o ideologiche, conclude la sua vita, distaccandosi dal suo modello di assimilazione e di contraddizione e generando teorizzazioni e spunti per la narrativa moderna⁹.

Questa capacità di intravedere le prospettive aperte dagli scrittori del Rinascimento per una fondazione della "modernità", costituisce, appunto, uno dei lasciti più significativi e fecondi degli studi di Delmo Maestri sui testi cinquecenteschi, che questa rivista di «Studi giraldiani» intende valorizzare per una sempre più compiuta comprensione del fenomeno del Rinascimento.

Irene Romera Pintor

⁹ MAESTRI, *Lineamenti*, p. 64.

PER DELMO MAESTRI NEL DECENNALE DELLA SUA SCOMPARSA

Per Delmo Maestri nel decennale della sua scomparsa. Premessa.

Nell'introdurre il dossier dedicato a Delmo Maestri, si evidenziano gli aspetti più significativi e fecondi della sua attività di studioso, condotta in sinergia con i vari incarichi pubblici e con una profonda fede nei valori culturali, umani e civili.

For Delmo Maestri, on the tenth anniversary of his passing. Introduction.

In introducing this dossier dedicated to Delmo Maestri, we highlight the most significant and fruitful aspects of his scholarly work, carried out in synergy with his various public appointments and with a deep faith in cultural, human and civic values.

Contributo presentato a maggio 2025. Pubblicato *on line* a dicembre 2025
© 2025 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 XI, 2025
DOI: 10.13129 / 2421-4191 / 2025.11.207-213

AGOSTINO PIETRASANTA

DELMO MAESTRI: UN PERCORSO DI LIBERTÀ*

La vicenda di Delmo Maestri, uomo e protagonista della cultura, della politica, delle istituzioni e della scuola si protrae per un lungo periodo del secolo scorso e sullo scorcio di inizio secolo, attraverso le tappe del totalitarismo e della prepotenza di Stato, della riconquista della libertà e della formazione della Repubblica dei partiti.

Nato ad Alessandria nel 1928, partecipa giovanissimo e da combattente alla Resistenza antifascista; vive, soprattutto in sede locale, gli anni del confronto democratico, il passaggio della crisi dei partiti politici a cavallo del secolo, sempre all'insegna di una presenza condivisa coi compagni e dialetticamente confrontata con gli avversari, animata da avvertita sensibilità per la promozione del bene comune.

Nel rispetto del quadro complessivo vorrei richiamare alcune componenti di una personalità certo complessa, fatta di scelte coerenti, di servizio gratuito sia sul versante della cultura che su quello specifico della politica. Ricordando testimonianze di parecchi amici, già pubblicate negli anni passati, e

* Dato il contenuto politico militante di questo saggio, si farà un limitato ed essenziale ricorso alle note a piè di pagina, citando unicamente memorie e fonti utili per l'approfondimento e rinviando alla bibliografia essenziale in appendice per un quadro bibliografico più ampio.

soprattutto un'interessante intervista da lui rilasciata nel 2011, dunque quattro anni prima della scomparsa avvenuta nel 2015, a Cecilia Bergaglio, Franco Castelli e Lucio Laugelli, disponibile sul sito ISRAL (Istituto per la Storia della Resistenza e della Società contemporanea in provincia di Alessandria "Carlo Gilardenghi"), cercherò di tracciare una sintesi di una vita che fu emblema e senso dell'impegno che la politica sarebbe in grado di offrire con uomini come Delmo.

Gli anni della formazione. La Resistenza nell'attività e nel pensiero di Maestri.

Il padre Ottavio, comunista, il nonno materno Camillo Mantelli, anarchico, la nonna definita "religiosissima" sembrano, a diretta testimonianza del protagonista, i primi riferimenti di una formazione complessa e plurale. Comunista convinto, ma nel contempo libertario in molte sue scelte decisive, tale si dimostrerà nella sua lunga vicenda politica. In uno scritto della maturità, su cui ritornerò prima di concludere, dirà di se stesso:

Sono stato comunista, ma non esattamente marxista, almeno di quel marxismo ridotto a una specie di scienza pratica dogmatica e coercitiva nei fondamenti e nei metodi... Non sono mai stato anticlericale, non solo perché il comunismo italiano del dopoguerra non lo è stato, o per calcolo politico o per convinzione o meglio per tutti e due, ma perché nella mia educazione ebbero parte persone a me molto care, umilissime, ma di intensa religiosità cattolica e qualcosa è rimasto¹.

Aggiungerei che, oltre ai personaggi citati, restano fondativi della sua formazione i luoghi frequentati nell'infanzia, soprattutto l'ambiente rurale coi suoi ritmi e le sue abitudini u-

¹ F. CHARRIER, *Pellegrini verso il mattino del mondo*, a cura di E. GABUTTI. Presentazioni di M. GUASCO, D. MAESTRI e A. PIETRASANTA, Firenze, Boccassi, 1999, pp. 11-13.

milissimi: i lavori della sfogliatura, la vendemmia, non senza la polenta mattutina (il padre era originario di S. Michele), le cipolle come “companatico” ricorrente.

Nel 1934 Delmo è pressoché infante: il padre, che da alcuni anni era impegnato nella riorganizzazione del PCI clandestino in Alessandria e provincia, viene arrestato e condannato a tre anni di confino. Inviato a Ventotene, durante la sua permanenza conosce alcuni compagni antifascisti e, grazie a una relativa possibilità di fare amicizie, instaura rapporti che dureranno e si protrarranno negli anni della lotta partigiana. Vengono ricordati anche i contatti con Walter Audisio, il quale sarà, come noto, deputato comunista nelle prime legislature del dopoguerra.

Intanto Delmo nel 1943, in seguito alla caduta del regime e gli eventi che portano all'occupazione nazista del Paese, si impegna nel «Fronte della gioventù»; ne parla lui stesso e ne fa articolata testimonianza, precisando che non si tratta di quello messo in piedi molto dopo dai neofascisti, bensì quello antifascista, «fondato su ispirazione del PCI, fra l'ottobre e il novembre del 1943 da Eugenio Curiel»². Il fronte si proponeva di guidare i giovani e anche i giovanissimi (Maestri era poco più che quindicenne) alla lotta patriottica contro i nazifascisti. Conosce così alcuni protagonisti della vita partigiana, tra cui il ventenne Carlo Gilardenghi: uomo di punta della vita politica della città nel dopoguerra e fino ai primi anni del Duemila, tra l'altro tra i fondatori e primo presidente ISRAL (l'Istituto oggi opportunamente porta il suo nome). Il fronte sorge in città nel dicembre del 1943; composto in larga parte, ma non esclusivamente, da studenti del liceo classico e delle magistrali, non si limita all'organizzazione della lotta armata, ma costituisce «un centro di formazione ideale e politica, di

² D. MAESTRI, *I ragazzi del Fronte della Gioventù di Alessandria*, «Quaderno di Storia contemporanea ISRAL», 49 (2011), pp. 96-100.

incontri e scambi di esperienze, di solidarietà e amicizia»³. Giova aggiungere che nel fronte operano ragazzi che costituiranno un'ossatura della presenza democratica della sinistra del dopoguerra alessandrino e non solo: oltre a Gilardenghi citerai almeno Carlo Canepari, Giorgio Guazzotti, Gian Carlo Lunati; molti altri arriveranno a raggiungere e superare la quarantina, tutti ricordati e menzionati negli scritti lasciati da Maestri.

Nel 1943 Maestri assiste al ritorno dei soldati dalla Russia, ai raduni successivi nella Cittadella e infine alla fuga di quanti si astengono e si rifiutano di rispondere alle leve di Graziani per la formazione di un esercito regolare "salottino", aiutati peraltro nella clandestinità dalla popolazione. Nel seguito partecipa come partigiano nella 107esima brigata Garibaldi fino alla Liberazione, nei giorni conclusivi dell'aprile 1945. Opera come combattente nella zona fra Fubine, Montemagno e Altavilla; in ogni caso la Resistenza per lui, oltre che militanza politica, costituisce un percorso di maturazione, che lo avvia agli impegni successivi. Siamo a fronte di una complessa esperienza, interessante per una serie di fattori umani, ideali di avvertito spessore politico nel senso alto e proprio di cui la Politica dovrebbe fregiarsi; spessore che in quegli anni si avverte da parte di molti, anche di culture fra loro dialettiche, ma sempre reciprocamente rispettate e legittimate.

Giova soffermarci su una tappa della sua attività letteraria: quella di critico informato e avvertito. Faccio riferimento al volume *Resistenza italiana e impegno letterario*, pubblicato da Paravia a metà degli anni Settanta⁴. Nella lucida introduzione viene richiamato prima di tutto il pensiero di Giaime Pintor,

³ Ivi, p. 96

⁴ D. MAESTRI, *Resistenza italiana e impegno letterario. La presenza della resistenza nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Paravia, 1976. Ma si potrebbe citare in aggiunta almeno ID., *Fascismo, antifascismo, seconda guerra mondiale, resistenza e prigionia nella letteratura italiana. Per una bibliografia delle opere e della critica*, «Quaderno ISRAL», IX, 18 (1986), pp. 29-73.

diplomatico e intellettuale di “razza” che muore, colpito dallo scoppio di una mina, il 1 dicembre del 1943 (era nato nel 1919) nel tentativo di aggirare le linee tedesche per raggiungere il Lazio e i partigiani posizionati attorno a Roma. In una lettera scritta poco prima di morire egli sottolinea la scelta di impegno ormai inevitabile a fronte della guerra e della lotta per la libertà. In tale contesto (il succo dello scritto) la logica dell’intellettuale, votata spesso all’individualismo, si trasforma; ne nasce un uomo diverso, reso responsabile dei doveri collettivi di cui il moto resistenziale si fa carico. Si tratta della scelta per un impegno collettivo e condiviso. Cito brevi conclusioni della lettera:

A un certo momento gli intellettuali devono essere capaci di trasferire la loro esperienza sul terreno dell’utilità comune, ciascuno deve sapere prendere il posto in una organizzazione di combattimento⁵.

Facile trasferire questo pensiero e le conseguenti indicazioni alla scelta di combattere di Delmo Maestri.

L’intervista rilasciata da Maestri, citata poco sopra, sottolinea anche il vissuto della lotta, richiama il gusto dell’avventura, le lotte che sfociano nella Liberazione. Colpisce in ogni caso l’attenzione umanamente commossa di chi sceglie diversamente e combatte, sacrificando la vita, dalla parte opposta. Il dissenso ideale e politico non diventa mai insensibilità sul versante umano; commovente la rievocazione del giovane alessandrino fucilato dai partigiani a Fubine dopo un’azione inutile di guerriglia. Tra l’altro Delmo disapprova convinto la decisione, inutilmente crudele, di impedire al condannato di scrivere alla mamma prima dell’esecuzione.

⁵ Il passo della lettera, tratta da G. PINTOR, *Il sangue d’Europa*, Torino, Einaudi, 1965, è citato da MAESTRI, *Resistenza italiana e impegno letterario*, p. 4.

Dall'insieme delle testimonianze e delle valutazioni si deduce come la lotta partigiana costituisca non solo il giusto tentativo di riscatto dal nazifascismo e, in ultima istanza, la liberazione dall'occupazione e dalla prepotenza tedesca, ma anche un secondo e non meno importante riscatto del lavoratore e dei ceti subalterni dalla loro condizione di sfruttamento, in cui le logiche del capitalismo selvaggio li avevano relegati. Avrei qualche perplessità in più (ma si tratta di un parere personale, sia pure motivato da contatti diretti con lui) a condividere l'opinione di chi richiama anche la categoria della guerra civile con riferimento al pensiero di Delmo. Tra l'altro Maestri era stato alunno di Giovanni Sisto al liceo classico, anche lui combattente partigiano, e Sisto negava tale categoria; ne ebbi testimonianza diretta. Tuttavia, e indipendentemente da questo, Maestri era troppo convinto della scelta ideale e politica antifascista per andare oltre un commosso e umano ricordo del sacrificio degli avversari fascisti e "salottini": nell'esperienza della Repubblica Sociale Italiana non sembra avere individuato una qualsiasi dignità istituzionale. Mi rafforza nella convinzione una battuta sua che mi lasciò pensoso durante un dibattito. Disse espressamente: «Sulla interpretazione della guerra civile, bisognerà che ci intendiamo». Si parlava, per l'appunto, di Resistenza e lotta partigiana.

Il dopoguerra: politica e impegno nelle istituzioni.

Dopo la Resistenza e la Liberazione, Maestri completa gli studi. Si laurea in Lettere presso l'Università di Torino e dal 1954 insegna Lettere italiane e Storia presso l'Istituto tecnico commerciale alessandrino. Tuttavia l'interesse per la politica lo rende protagonista attento al ricco dibattito culturale interno al PCI, a cui è regolarmente iscritto. Nelle sue testimonianze (mi rifaccio ancora all'intervista citata in premessa) ricorre il richiamo a una ripetuta insofferenza nei confronti dell'impostazione ingessata del partito nei confronti delle temati-

che di fondo e delle scelte costitutive di una politica libertaria. Emblematico il noto episodio che contrappone Elio Vittorini a Togliatti tra il 1946 e il 1947. Tra i due si definisce un'insolubile divergenza sul rapporto tra l'intellettuale e il partito e Vittorini sul «Politecnico» si rifiuta di sottoscrivere la strumentalità della cultura rispetto alle scelte della politica, pur riconoscendo la rilevanza dei loro rapporti. Maestri approva, convinto, la colorita espressione del direttore del «Politecnico», secondo cui l'intellettuale non può esprimersi quale «pifferaio della Rivoluzione».

In quel periodo egli privilegia senza dubbio il dibattito culturale interno al partito, in collaborazione con parecchi compagni incontrati durante la lotta partigiana; si fa interprete di tale dibattito nelle testate più diffuse della federazione aleksandrina (citava spesso e richiama anche nella sua intervista il periodico «Il Progresso»), viene affiancato in particolare da Giorgio Guazzotti, ma dai quadri dirigenti locali viene più tollerato che incoraggiato.

I rapporti si fanno particolarmente critici nel 1956, anno che appare come capitolo fondamentale della sua presenza nella vita del PCI cittadino e della sua autonomia di pensiero nell'ambito della sinistra locale.

Nel febbraio si tiene a Mosca il XX Congresso del Partito Comunista URSS. Nel corso dei lavori Nikita Chruščëv denuncia il culto della personalità del predecessore Stalin e riporta varie violazioni del principio leninista della guida collettiva, imputando a Stalin una serie di crimini contro diversi membri apicali del partito, illegalmente soppressi, nonché numerosi massacri di intere popolazioni. La denuncia, benché tenuta segreta, viene presto conosciuta e diffusa dai media internazionali. La dirigenza del PCI tiene un atteggiamento di segretezza che Delmo Maestri non approva e, a diverse testimonianze successive, contesta la negazione del problema, manifestando oltre a dissenso, anche stupore, del tutto con-

vinto che la rappresentanza popolare del partito non avrebbe dovuto temere la denuncia di una verità scomoda a fronte di ideali collettivi di risposta ai bisogni dei ceti subalterni, non compromessi dagli errori, sia pure molto gravi, dei vertici dell'URSS, peraltro ritenuta riferimento di guida per la sinistra. Colpisce nell'intervista già citata il suo stupore per l'incapacità del partito ad ammettere la verità, sia pure spiacevole, dei fatti; tuttavia, i conseguenti distinguo e dissensi dalla linea indicata dai vertici provoca una prima condizione di isolamento di Delmo e una sua relativa emarginazione, sia pure temporanea.

A complicare ulteriormente la posizione intervengono i fatti d'Ungheria. Nell'autunno parecchie migliaia di persone scendono in strada nelle maggiori città del Paese per ribellarsi al regime sovietico. Le sommosse assumono carattere rivoluzionario, che viene soffocato nel sangue dai carri armati che, per ordine di Chruščëv, entrano a Budapest il 4 novembre. Alla fine si contano alcune decine di migliaia di morti. Il consenso dato all'operazione da parte del PCI viene decisamente e duramente contestato da Maestri anche in pubbliche riunioni; ne offre testimonianza Carla Nespolo (ora compianta), raccontando di averlo visto e sentito, durante un incontro tra compagni, parlare con voce forte e decisa, addirittura "conciata", a difesa di un'opportuna denuncia dei fatti drammatici della repressione ungherese⁶. Tuttavia, fa riflettere una citazione che avrebbe riportato in quell'occasione, in particolare una delle tesi del 1920 del Comitato centrale dei Menscevichi: «la rivoluzione non si esporta sulla punta delle baionette»⁷. Come dire che i processi di riscatto, per quanto giusti, costituiscono il risultato di un lungo percorso formativo e, almeno

⁶ C. NESPOLO, *Ricordo di Delmo Maestri*, «Quaderno di storia contemporanea - ISRAL», 59 (2016), pp. 11-14: 11.

⁷ *Ibidem*.

di norma, non in conseguenza di interventi violenti. Colpisce peraltro l'attualità e la congruità della citazione (quando si pensi ai disastri a cavallo del nostro secolo), conseguente alla pretesa di esportare la democrazia con la prepotenza militare e armata. Delmo aveva presente che i processi democratici maturano su ideali condivisi, ma anche per genesi politiche, soluzioni istituzionali e realizzazione di interessi economici nel lungo periodo; conosceva troppo la storia per credere nelle drammatiche scorciatoie percorse attraverso la violenza, appunto sulla punta delle armi, se non nei casi eccezionali imposti dalla necessità di riscatto, di cui aveva fatto anche esperienza. Inutile sottolineare che la lucida preveggenza, fondata sulla conoscenza, avvertita delle dinamiche storiche, peggiorò ulteriormente un isolamento incassato peraltro con la signorile dignità di cui era capace; soprattutto senza venir meno alle sue convinzioni ideali e politiche.

A questo punto conviene sottolineare il carattere forte e la sensibilità straordinaria di una fedeltà che concilia l'ideale politico alla pratica concreta nella vita di Maestri nel PCI. Per questo, prima di dedicare qualche osservazione ai suoi contributi nella vita istituzionale dell'ambiente locale e soprattutto di Alessandria, con un'anticipazione cronologica che mi permette di riassumere la narrazione delle scelte fondanti una vicenda politica, mi rifaccio al suo comportamento nel passaggio in cui, nel 1991, il partito sceglie vie nuove, anche nel nome, attraverso il confronto congressuale. Mi aiuta ancora la sopra citata testimonianza di Carla Nespolo, la quale rileva e sottolinea che, delle mozioni congressuali presentate nell'occasione, Delmo, a differenza della maggioranza dei compagni non sottoscrive la mozione "Uno", con il semplice e conseguente scioglimento del partito, ma la mozione "Due"⁸. Basterà un breve cenno per chiarire. Non mi soffermo, perché

⁸ Ivi, p. 13.

mi porterebbe fuori dei limiti che mi sono posto, sul lungo travaglio interno al partito nel corso dei decenni conclusivi del secolo scorso, un travaglio vissuto in forme diverse da tutti i partiti che hanno costruito la democrazia repubblicana. Mi basta scorrere le tre mozioni presentate ai lavori congressuali: la mozione di Occhetto, fondativa del “Partito Democratico della Sinistra” (PDS) (probabilmente ritenuta la numero “Uno”), la mozione che, dalle informazioni raccolte da alcuni protagonisti ancora in attività politica, potrebbe essere indicata come numero “Due”, che intendeva dar vita a un “moderno partito antagonista e riformatore”, e la mozione intitolata “Rifondazione Comunista”. Un’attenta lettura integrale delle tre mozioni, che mi sono state offerte dalla gentilezza dei dirigenti della “Fondazione Luigi Longo”, mi porta a concludere che Delmo abbia individuato la soluzione in una riforma robusta e severa, ma non risolutiva di una tradizione e di una continuità del partito... E dunque un partito che dovrà ridefinire, non smantellare, le sue istanze di base, ispirandosi alle sue radici e alle sue tradizioni (riassumo direttamente dal testo della mozione). L’ipotesi che si tratti dell’opzione scelta mi pare la più credibile, in caso contrario non saprei giustificare la distinzione di Carla Nespolo ripresa dalla testimonianza citata. Ho cercato una conferma più esplicita da amici e compagni, ma da tutti ho ricevuto un consenso di probabilità, non di certezza.

Ruoli Istituzionali. Il teatro comunale.

Riprendo il quadro cronologico. Nel 1964, dopo le elezioni amministrative in piena atmosfera e realizzazione del Centro-Sinistra, anche a livello locale si interrompe la continuità delle amministrazioni di sinistra del secondo dopoguerra. Maestri, eletto Consigliere comunale, si trova all’opposizione dal 1964 al 1973. Anche dall’opposizione il registro non cambia: fedele agli obiettivi del partito, ma nello spirito libertario, di servizio

disinteressato a un bene collettivo che supera ogni chiusura ideologica e (peggio!) individualistica. Egli segue con attenzione, sollecita con severa dialettica, ma senza pregiudiziali, la “politica di piano” della giunta DC-PSI. Nell’intervista citata, egli riconosce a Attilio Castellani, vicesindaco, al sindaco Amaele Abbiati e all’assessore Luciano Vandone il merito, condiviso col socialista Claudio Simonelli, di aver introdotto il metodo della programmazione. Intuisce le possibilità positive della scelta; la segue, la critica, incalza sulle singole disposizioni, ma non ostacola a prescindere, secondo le pregiudiziali di tante opposizioni, per la giusta obiettività, di tutte le parti politiche. Comprende la rilevanza di un piano che puntava a creare gli spazi opportuni per la crescita complessiva della città e del territorio comunale, non esclusi possibili e augurabili insediamenti industriali. Nel frattempo, giova il richiamo, Maestri continua la sua attività didattica di insegnante di Italiano e Storia presso il locale Istituto Tecnico Commerciale «Leonardo da Vinci», nel periodo che dal 1964 si protrae al 1972.

Nel 1972, a seguito di una crisi dell’Amministrazione di Centro-Sinistra, con il sindaco Felice Borgoglio, ritorna al potere cittadino la giunta di Sinistra: Delmo viene chiamato al ruolo di Assessore alla Pubblica Istruzione. La sua attività si fa particolarmente impegnata e la sua presenza istituzionale particolarmente efficiente. Senza abbandonare l’attività didattica come insegnante, si reca personalmente nelle scuole e, rispettando i ruoli di tutte le parti impegnate nella conduzione della vita scolastica, provvede con cognizione di causa alle incombenze spettanti al Comune, ben consapevole del ruolo centrale della formazione (durante il suo mandato raramente si presentano problemi di riscaldamento nelle aule, e chi è del mestiere sa di che cosa stiamo parlando), ma soprattutto si fa strada una sensibilità inedita ai gravi problemi di una scuola aperta a tutti secondo gli obiettivi indicati dalla Costituzione della Repubblica. Personalmente ho potuto constatare i carat-

teri di tale sensibilità: in un dibattito pubblico, sempre nel rispetto di tutti i pareri, ho apprezzato la sua posizione. Si fa critico severo della prassi corrente, tollerata anche da parte del sindacalismo scolastico, di mandare nelle situazioni più difficili e di incaricare per le classi più carenti gli insegnanti di esperienza iniziale, dove, a suo parere e giustamente, sarebbero stati necessari i docenti più esperti e migliori. L'idea di dare a chi ha di meno le possibilità di crescere al meglio, di colmare le difficoltà di partenza, la sostiene in solidarietà con le più avvertite ragioni della didattica. Tratterò tra poco, e a parte, il "capitolo" sul teatro comunale, tappa fondamentale per Maestri amministratore pubblico.

Riprendo un passaggio, introdotto da lui con tatto, ma anche con sofferenza, dell'intervista già citata, che costituisce invero un documento essenziale per capire il personaggio. Maestri, a un certo punto, soffre le contraddizioni della politica e ne accusa le deviazioni. Non accetta di tollerare, in nome della unità dei partiti di Sinistra, il malcostume e la prepotenza del potere. Accetta così l'invito di Luciano Lenti, sindaco di Valenza, di dirigere il Centro comunale di cultura della cittadina; succede così che, nel corso degli anni Ottanta del secolo scorso, il Centro può avvalersi di una guida tanto straordinaria quanto competente. Il dibattito culturale nella città vicina al capoluogo attira l'interesse non solo degli intellettuali, ma si fa patrimonio condiviso, grazie anche alla presenza di nomi noti: uno fra tutti Umberto Eco. Basandosi su testimonianze, raccolte da Valenzani, di ogni parte politica, vengono affrontati i grandi temi della proposta culturale e politica di quegli anni; in particolare si ragiona di Eurocomunismo e di Euro-socialismo col contributo di competenze riconosciute, con personaggi di indiscutibile autorevolezza come Massimo Salvadori. Maestri si rende conto dei passaggi epocali che si stanno preparando, senza venir meno alla fedeltà in una tradizione ragguardevole, come quella da lui scelta, della Sinistra.

Resta da sottolineare il ruolo che da amministratore alessandrino ha svolto nella storia del teatro comunale, la cui trattazione ho rimandato per una specifica attenzione che merita tutta la vicenda. Mi avvalgo di ricordi personali, ma soprattutto di un contributo di Franco Ferrari⁹, nonché di informazioni raccolte da Nuccio Lodato, già mio collega e carissimo amico di sempre, esperto avvertito in campo cinematografico e protagonista con altri della vicenda teatrale cittadina. Mi pongo anche limiti di opportuna sintesi.

Maestri, benché si avvalga di collaborazioni di straordinaria levatura, resta l'indiscussa figura di riferimento: pochi significativi caratteri e tappe dell'operazione ne costituiscono prova. In tutta la vicenda emerge la scelta di fondo della sua presenza di pubblico amministratore circa il ruolo della cultura di cui la politica doveva supportare gli obiettivi, e non viceversa (tanto per richiamare il suo giudizio di merito, già sopra richiamato, sulla polemica del secondo dopoguerra Vittorini/Togliatti riportata dal «Politecnico»). Per quanto attiene la realizzazione si fa strada il progetto di un teatro di popolo di dimensioni adeguate al livello regionale, oltre a quello proprio del capoluogo provinciale; se l'intitolazione non doveva richiamare nomi di personalità, ma solo l'indicazione "comunale", questo era per conferma della rilevanza alessandrina nella scelta posta in essere. Va precisato che parte della storia teatrale viene vissuta dalla scelta rigorosa dei vertici della intellettualità alessandrina; mi limito al nome di Adelio Ferrero, il quale purtroppo viene a mancare nel 1977 giovanissimo, all'età di 42 anni, agli inizi di tutta l'operazione, e al nome di Giorgio Guazzotti, compagno di Delmo nella Resistenza e che aveva percorso tappe prestigiosissime in ambito teatrale, a livelli nazionali. Incidentalmente ritengo doveroso ricordare

⁹ F. FERRARI, *Un'avanguardia intellettuale*, «Quaderno di storia contemporanea - ISRAL», 59 (2016), pp. 102-08.

che, grazie anche ai rapporti con Maestri, la famiglia di Guazzotti dopo la sua morte ne lasciò il ragguardevole patrimonio librario e le varie carte a Alessandria (i libri si trovano presso la biblioteca civica).

L'attività vera e propria, anche grazie al "decisionismo", di Maestri ha finalmente inizio e alla fine degli anni Settanta non mancano risultati di alta qualità e cospicue risposte di pubblico anche se – ricorda Ferrari – il «comunale non viene supportato né dal "cuore degli alessandrini", né da convinti appoggi politici»¹⁰.

Ancora, a mio parere, fin dall'inizio viene a determinarsi l'influsso decisivo dei vertici apicali di quella che diventa «Azienda Teatrale Alessandrina», il cui Consiglio di Amministrazione riunisce la migliore competenza sul cinema di livello nazionale: basti ricordare che, al venir meno di Adelio Ferrero, subentra Nuccio Lodato. Così, il progetto di programmazione si realizza nella forma chiamata "cineteatro", affinché all'attività continuativa cinematografica si potessero affiancare prestigiose tappe teatrali. Tuttavia, le testimonianze concordano nel denunciare le molte difficoltà della conseguente programmazione, data la comprovata opposizione degli esercenti cinematografici che operavano sul territorio. Esistevano limiti precisi alla concessione: solo la "sala grande" aveva le autorizzazioni per le proiezioni, mentre ne erano escluse altre sale, in particolare la "Sala Ferrero". Il problema stava nel numero delle autorizzazioni che, al livello cittadino, raggiungevano già il numero massimo possibile e gli esercizi privati controllavano, pronti a opporsi se tale numero fosse stato superato, ovviamente in nome di una temuta concorrenza. Maestri intravede una soluzione nella legge che permetteva di usufruire di licenze concesse e ancora operanti, ma del tutto dismesse ormai da tempo, purché i titolari delle predette licenze

¹⁰ Ivi, pp. 107-08.

ne concedessero la relativa titolarità. Ora, a Alessandria esisteva la concessione al teatro di Via Vescovado, di proprietà della Curia diocesana, concessione non più operativa. L'operazione di un augurabile passaggio non era semplice, anche per motivi di ovvie divergenze ideologiche tra le posizioni della Chiesa locale e un'Amministrazione di Sinistra; ma la soluzione viene trovata dopo un colloquio tra Maestri, laico e comunista, e Renzo Patria, democristiano, già collega di Delmo in Consiglio comunale e dal 1979 Deputato nel Parlamento nazionale. Lodato afferma di non sapere cosa i due si siano detti, ma con tutta evidenza si tratta di un modo di dipanare i problemi del bene pubblico, in presenza di una classe dirigente che, pur nel confronto dialettico anche duro, sapeva individuare i casi in cui l'interesse collettivo doveva prevalere sugli interessi di parte. La Curia concede di passare la concessione e anche gratuitamente; nel darmi per iscritto l'informazione, Lodato commenta: «Oh gran bontà de' cavalieri antiqui!», Maestri comunista "libertario" e Patria democristiano "moderato". Non faccio confronti tra epoche diverse, mi permetto solo, come il carissimo amico Lodato, un po' di nostalgia.

Un episodio che serve da conclusione.

Maestri si definiva, non senza una punta di orgoglio, uomo di parte; concludo, ritornando su quella sua affermazione iniziale in cui Maestri stesso si considerava marxista, ma non dogmatico, e soprattutto non anticlericale, per l'educazione religiosa ricevuta da persone a lui care, per la religiosità stessa che impregnava l'ambiente rurale in cui era cresciuto:

Comunque non sono mai stato anticlericale, non solo perché il comunismo italiano del dopoguerra non lo è stato, o per calcolo politico o per convinzione, o meglio per tutti e due, ma perché

nella mia educazione ebbero parte persone a me molto care, umilissime, ma di intensa religiosità cattolica, e qualcosa è rimasto¹¹.

È intuibile cosa volesse intendere con l'ultima affermazione, specialmente se riferita alla stima che mostrava per l'allora (1990) vescovo di Alessandria Fernando Charrier: certo è rimasta la fedeltà alla sua parte, è rimasta l'idea della legittimità di parti diverse con cui dialetticamente confrontarsi, è rimasta sempre la convinzione che in tale dialettica e nelle sue realizzazioni, prima ancora che nel consenso delle maggioranze "sovraniste", sta il fondamento della democrazia, è rimasta la fiducia nel dialogo, nella convivenza di tutte le culture e della loro libertà. Va aggiunto che Maestri aveva partecipato, negli anni precedenti, come "osservatore esterno" ai lavori del Sinodo di allora, assieme a Fulvio Ferrario della Chiesa Valdometodista e a Luciana Vogogna Martinetti, medico, impegnata nella vita e nel sociale della città, ma di dichiarate convinzioni agnostiche.

Un uomo coerente, tale è rimasto per tutte le stagioni della vita, attraversata da eventi drammatici; eppure, e nel contempo, attivo protagonista della fondazione democratica. Ai suoi funerali, celebrati nella forma laica, nel settembre del 2015 (era morto il giorno 5) una presenza impressionante di cittadini di tutte le fedi, una folla nell'atrio del Comune e sotto i porticati annessi. Un omaggio alla coerenza di un uomo di parte, in dialogo con tutti quelli disponibili al pensiero e al confronto.

¹¹ Cfr. sopra, nota 1.

Appendice

Bibliografia essenziale

Sulla Resistenza:

- R. BATTAGLIA, *Storia della Resistenza Italiana*, Torino, Einaudi, 1953.
- M. FLORES - M. FRANZINELLI, *Storia della Resistenza*, Bari, Laterza, 2019.
- C. PAVONE, *Una guerra civile, saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.
- G. PANSA, *Guerra partigiana tra Genova e il Po: la Resistenza in provincia di Alessandria*, Bari, Laterza, 1967.
- W. VALSESIA, *La Resistenza in provincia di Alessandria*, Alessandria, Dell'Orso, 1981.
- A. BARBA, *Il capitano Mingo e la Resistenza nella valle dell'Orba*, Ovada, Accademia Urbense, 2001.
- G. LUNATI, *La divisione Mingo dall'eccidio della Benedicta alla liberazione di Genova*, Recco, Le Mani ISRAL, 2003.
- R. BOTTA - A. PIETRASANTA (a cura di), *Il Ribelle. Giornale della Divisione Garibaldi Mingo*, Recco, Le Mani ISRAL, 2003.

Sulla vicenda del PCI verso lo scioglimento:

- P. SPRIANO, *Storia del Partito comunista italiano. Vol. v. La Resistenza: Togliatti e il partito nuovo*, Torino, Einaudi, 1976².
- P. IGNAZI, *Dal PCI al PDS*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- G. GALLI, *Storia del Partito Comunista Italiano*, Milano, Feltrinelli, 1997.
- A. AGOSTI, *Storia del Partito Comunista Italiano 1921-1991*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- P. FASSINO, *Dalla Rivoluzione alla Democrazia 1921-1991*, Roma, Donzelli, 2021.
- S. BERTELLI - R. BIGAZZI (a cura di), *PCI, la storia dimenticata*, Milano, Mondadori, 2001.
- A. ASOR ROSA, *La sinistra alla prova: considerazioni sul ventennio 1976-1996*, Torino, Einaudi, 1996.

Alessandria nel Novecento:

A. BALLERINO, *Non solo nebbia. Teatro, Cinema, vita culturale a Alessandria*. Alessandria, Ed. Falsopiano ISRAL, 2002.

G. BARBERIS, *La famiglia economica alessandrina*, Recco, Le Mani ISRAL, 2008.

C. MANGANELLI, *Scelte amministrative nella ricostruzione. Il Comune di Alessandria (1946-1951)*, in A. MIGNEMI, *Le Amministrazioni locali in Piemonte e la fondazione della Repubblica*, Franco Angeli, 1993, pp. 185-200.

D. PESSOT, *Alessandria ieri: un passato ancora presente. Mezzo secolo di storia politica cittadina (1947-1990)*, Alessandria, s.e., 2012.

R. BOTTA - G. CANESTRI (a cura di), *Alessandria dal fascismo alla democrazia*, Alessandria, Boccassi EG, 1995.

E. LUSSO (a cura di), *Atlante storico dell'Alessandrino*. Fondazione Cassa di Risparmio di Alessandria, Novara, De Agostini, 2013.

Fondi archivistici:

«Fondazione Luigi Longo», Castellazzo Bormida (Alessandria)
(si conservano gli atti del XIX Congresso del PCI, col testo delle tre mozioni presentate per la “svolta” dal PCI al PDS).

Delmo Maestri: un percorso di libertà.

Il saggio ripercorre le tappe del centrale impegno di Delmo Maestri nella cultura, nella politica e nella scuola del XX secolo. A partire dalla sua formazione e dalla sua partecipazione giovanile alla Resistenza antifascista, si descrive il suo contributo attivo nel dibattito interno al Partito Comunista Italiano (PCI), specialmente durante le sue critiche alla linea del partito nel 1956, in seguito ai fatti d'Ungheria e alla denuncia dei crimini di Stalin, e si esplora anche la sua carriera come amministratore pubblico, in particolare come assessore alla Pubblica Istruzione, e il suo ruolo nella gestione del teatro comunale di Alessandria. Uomo di parte, ma sempre aperto al dialogo e al confronto, Maestri si è distinto per la coerenza e la profonda fiducia nel dialogo e nella democrazia, ideali che lo hanno reso una figura stimata e rispettata.

Delmo Maestri: a path to freedom.

The essay traces the stages of Delmo Maestri's central commitment to culture, politics, and education in the 20th century. Starting with his education and his juvenile participation in the anti-fascist Resistance, it describes his active contribution to the internal debate within the Italian Communist Party (PCI), especially during his criticisms of the party line in 1956, following the events in Hungary and the denunciation of Stalin's crimes. His career as a public administrator is also explored, particularly as Councillor for Public Instruction, and his role in the management of the municipal theatre of Alessandria. A committed partisan, yet always open to dialogue and discussion, Maestri distinguished himself through his coherence and profound faith in dialogue and democracy, ideals that made him a respected and esteemed figure.

FRANCESCO SBERLATI

ESEGESI DEI “TEMPERAMENTI”.
MAESTRI STUDIOSO DEL CINQUECENTO

Nel quadro della critica letteraria del secondo Novecento, il nome di Delmo Maestri rappresenta un mutamento di mentalità, e anche un superamento di pregiudizi culturali. La sua figura è nota a chiunque si occupi di Rinascimento e Cinquecento, e il suo nome è legato a studi fondamentali su Bandello, Firenzuola, Gelli, Giraldi Cinzio¹. Sempre mescolato alla politica attiva, Maestri si dedicò agli studi letterari animato da un profondo, autentico afflato civile. Non gli bastò di raccogliere e registrare dati documentari, eruditi, storici, linguistici: egli interpretò quei dati in una ragguardevole prospettiva sociale, in cui anche la sua personale militanza (ebbe incarichi importanti) trovò giustificazione e fondamento. Attento osservatore dei tempi in cui le corti signorili d'Italia richiedono al letterato non solo una corrispondenza ideologica, ossia nei fatti una indiscussa fedeltà, bensì anche predisposizioni encomiastiche, Maestri ricostruì queste controverse relazioni impiegate e mantenendo sempre al centro il testo, esaminato nell'insieme dei suoi significati.

¹ In merito alle indagini su questo autore, si veda il contributo di Susanna Villari (*Le opere giraldiane nell'interpretazione di Delmo Maestri*, in questo stesso fascicolo, pp. 269-80).

Si tratta, nel suo caso, di una maniera di utilizzare gli strumenti esegetici e filologici che punta alla precisione storiografica, e per certi aspetti sociologica. La peculiarità di Maestri che si impone maggiormente all'attenzione è lo schema argomentativo cui si attiene per dare compiuta esposizione alle tradizioni testuali, nel quale si riflette una volontà di acculturazione. Tale schema trovò la sua più abile applicazione nell'edizione delle *Novelle* di Bandello, la cui trasmissione a stampa, tra Italia e Francia, venne a costituire per Maestri il laboratorio privilegiato, quasi un'officina bibliografica, attraverso il quale rivolgersi alle pratiche e alle procedure della produzione editoriale del secolo XVI, dapprima un'epoca deputata al piacere della virtù ingegnosa e poi, nella seconda metà tridentina e controriformata, coniugata a una nuova metafisica della vita spirituale e della morale.

Percorrendo il testo di Bandello, un lombardo non soffocato nelle spire del classicismo, Maestri si avvide di una configurazione linguistica talora in contrasto con la cultura letteraria fiorentina e toscana fondata sui modelli trecenteschi. Nelle novelle di Bandello, in effetti, egli ravvisò un modello ricercato e raffinato di quella lingua d'uso assai diffusa nelle aree padane e settentrionali, il quale si traduce in mimesi scritta proprio nei dialoghi dei personaggi. Il che non significa, precisò Maestri nel suo commento, privilegiare il registro più quotidiano e familiare, bensì aprire lo stile del genere narrativo a strumenti non canonici, in grado di schiudere una prospettiva che permette di penetrare nella dimensione di una realtà funzionale, nella quale è sempre possibile un conguaglio tra lingua pubblica e lingua privata.

D'altra parte l'interscambio linguistico di diversa collocazione ambientale e sociale costituisce una costante della narrativa bandelliana. Una sorta di diasistema psicologico nel quale le voci dei personaggi si affermano come una dilatazione espressiva funzionale a un nuovo concetto di novellistica,

solo in minima parte consonante con l'esempio decameroniano. Lo stesso Bandello, benché rimasto sempre legatissimo alla sua origine lombarda, raccoglie i frutti della sua esperienza storica nel trasferimento in Francia, fino a divenire uno scrittore che trova la sua misura più congeniale nella corrispondenza tra attività letteraria e sfera quotidiana. Non facile a qualificarsi univocamente, il realismo di Bandello sfugge a ogni definizione, giacché è modulato esplicitamente su una presunzione di verosimiglianza che ha lo scopo di valorizzare una logica narrativa entro la saldezza dell'architettura formale. Maestri mise in evidenza in maniera appropriata questo intreccio dialettico fra i diversi canoni della comunicazione letteraria, distinguendo le varie fasi intermedie della costruzione novellistica allestita dal Bandello:

E «vera storia» non è il fatto nudo, esposto con cronachistica fedeltà, ma l'avvenimento significativo, scelto, costruito, fra discussione e narrazione, da un uomo di esperienza, da un «cortegiano», appunto, che sa dare valore e senso ai casi della vita. L'idea che la verità della storia consista nel presentare le vicende e non nel loro grezzo contenuto, ci permette di liberare il Bandello dall'accusa di falsificazione, quando fa raccontare dai suoi personaggi, come originali, novelle dalle sicure fonti o classiche o medievali o moderne, sia italiane sia straniere, di derivazione sia letteraria sia popolare [...]. Il Bandello non è infatti un trascrittore dell'accaduto, ma vuole suggerire al lettore l'idea dell'ambiente e della circostanza sociale, in cui si è discusso un problema ed è stata delineata la «vera storia», insistendo sul particolare metodo con cui si può arrivare all'unica verità possibile, quella dell'individuazione del singolo caso².

Maestri fornì una breve ma efficace dimostrazione dell'effervescenza stilistica bandelliana anche nella parte più propriamente filologica della sua dotta introduzione. L'espressi-

² MATTEO BANDELLO, *La prima parte de le novelle*, a cura di D. MAESTRI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992, p. XVI.

vismo del novellatore diventa per così dire una chiave interpretativa che si carica di valori ideali, ovvero un registro policromo ripensato per indicare la dimensione del tragico e quindi anche del più genuino grottesco. Nell'ambito di alcuni prediletti – e iterati – schemi e moduli narrativi, riformulati da Bandello per generare nel lettore un senso di confortevole convenzionalità, Maestri additò una probabile aspirazione all'aulicità, una sorta di iperbole retorica cui affidare quell'afflato spirituale così intenso nel domenicano messosi al servizio del marchese Francesco Gonzaga e della moglie, la coltissima Isabella d'Este.

Nella sua interpretazione di Bandello, un uomo che si pone esplicitamente con alacre intelligenza a celebrare i fasti delle corti signorili del Rinascimento, Maestri condensò in sostanza la sua curiosità di indagatore dei costumi e delle istituzioni, e ne derivò un insegnamento di cui poi si valse nella sua personale vicenda di intellettuale antifascista e militante. Non bisogna del resto dimenticare che per lui la narrativa di Bandello significò anche un grande documento di cronaca sociale, un monumento di stile da cui derivare informazioni di grande interesse. Nelle note di commento con cui illuminò le novelle bandelliane, Maestri trasferì la sua lunga esperienza di studioso del Cinquecento, un secolo che per lui porta in sé molti elementi di modernità.

La fenomenologia così varia e modulata della narrativa di Bandello implica non poche difficoltà, specie sul versante esegetico. Specchio di una realtà storica controversa e popolata da figure umane non sempre ragguardevoli, l'opera bandelliana non è solo un universo di parole bensì anche, per molti rispetti, la restituzione di un mondo saldamente calato nella realtà dell'epoca. Impossibile, pertanto, distinguerne ogni singola componente o personalità, anche nei casi di più accentuata verosimiglianza. E su questo versante si misura l'onestà intellettuale di un critico della levatura etica di Maestri il quale, alieno

da qualsivoglia forma di orgogliosa autocelebrazione, confessa senza indugio e senza ipocrite remore la sua incapacità di fornire al lettore le spiegazioni di cui avrebbe bisogno per una integrale comprensione del testo: «Di Ramiro Vigliaracuta so soltanto ciò che dice il Bandello»³ (I XLII); «Ignoro chi sia Lodovico Belgioioso»⁴ (I XLV); «Di Girolamo Borgo so soltanto ciò che dice il Bandello»⁵ (I XLV); «Di Oliviero Banno non so nulla»⁶ (I XLVIII); «Di Antonio di Cappo so soltanto ciò che dice il Bandello»⁷ (I XLIX); «Di Niccolò Maffeo non so nulla»⁸ (I L); «Di Marco da Salò so soltanto ciò che dice il Bandello»⁹ (I L); «Di Scipione Pepolo so soltanto ciò che dice il Bandello»¹⁰ (I LIII); «Di Giovanni Botticella so soltanto ciò che dice il Bandello»¹¹ (I LIII); «Di Girolamo Bandello so solo ciò che dice il Bandello»¹² (I LVI); «Di Lucrezia Buti so soltanto ciò che dicono il Bandello e il Vasari»¹³ (I LVIII); «Di Filodemo so solo ciò che dice il Bandello»¹⁴ (III v); «Di Girolamo Screciato Guidone so soltanto ciò che dice il Bandello»¹⁵ (III xx); etc.

Maestri dimostrò che in Bandello la coscienza di appartenere a un ceto superiore ed esclusivo ha un preciso corrispettivo sul versante degli stili, nella cui mescolanza si riflette il sistema dei diversi registri retorici. È chiaro che nel concerto

³ Ivi, p. 392, nota 23.

⁴ Ivi, p. 414, nota 4.

⁵ Ivi, p. 418, nota 28.

⁶ Ivi, p. 449, nota 34.

⁷ Ivi, p. 451, nota 6.

⁸ Ivi, p. 467, nota 6.

⁹ Ivi, p. 468, nota 14.

¹⁰ Ivi, p. 482, nota 5.

¹¹ Ivi, p. 483, nota 9.

¹² Ivi, p. 504, nota 5.

¹³ Ivi, p. 517, nota 30.

¹⁴ MATTEO BANDELLO, *La terza parte de le novelle*, a cura di D. MAESTRI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1995, p. 36, nota 14.

¹⁵ Ivi, p. 106, nota 5.

degli Stati italiani cinquecenteschi la sistemazione novellistica del Bandello intende conformarsi a una evidente esigenza di diffusione interregionale, allo scopo di favorire il consolidamento di una lingua letteraria che aspira a divenire oggetto di comunicazione e scambio. Il significato sociale – e politico in senso lato – di questa configurazione fu adeguatamente colto da Maestri, per il quale la narrativa bandelliana viene a segnare la maturazione di un processo avviatosi con le *Prose* del Bembo, in concomitanza appunto con una serie di fatti che ne accelerano il punto di arrivo. A conferma dell'esigenza di oltrepassare il modello decameroniano, in base a un sorvegliato controllo dei generi e degli stili, l'epistola che fa da introduzione alla novella è «invenzione» il cui scopo pare quello di collegare la gerarchia letteraria alla gerarchia sociale, come Maestri si impegnò a spiegare:

L'invenzione della lettera dedicatoria permette al Bandello di passare dalle singole novelle ad un coordinamento di tipo nuovo, grazie alla costante riproposizione, nel variare dei personaggi, delle situazioni, delle occasioni, dei luoghi, dei tempi, di un «testimone» alle conversazioni e alle novelle – lui stesso – trascrittore fedele e modesto, che accumula i racconti a caso, presenza apparentemente obiettiva e impersonale, in cui il ruolo autobiografico del segretario, confidente, incaricato di missioni diplomatiche pubbliche e private, è trasfigurato in «personaggio». Grazie alle lettere dedicatorie, egli esalta i narratori, i dedicatari, i personaggi, gli ambienti, volutamente allontanando in uno sfondo modesto sé stesso, «scriba» diligente, ma anche inadeguato a pareggiare il talento dei narratori delle «vere storie». È quindi un originale modo di dare autorità ad un genere, che a lungo lo aveva reso esitante circa la pubblicazione e i modi: il narratore infatti è collocato sotto molteplici protezioni oggettive. Ma le dedicatorie rispondono a diversi compiti: collegano le novelle grazie all'invenzione del mittente-testimone in diversi tempi e luoghi, fissano l'occasione, in apparenza «storica», in cui le novelle sono nate da conversazioni o in-

trattenimenti, e sottolineano il loro carattere di «vera storia», sorta dalla esperienza¹⁶.

Per apprezzare a fondo la sensibilità linguistica di cui Maestri diede prova, è necessario volgere uno sguardo alle note di commento al testo. Nelle soluzioni idiomatiche di Bandello, egli ravvisò una raffinata competenza verbale dotata di sviluppi autonomi rispetto alla precettistica bembiana. E in questo quadro estremamente differenziato, seppe cogliere il significato e il valore delle varie forme espressive. L'interesse di Maestri per l'aspetto linguistico è dimostrato dalla sua capacità di cogliere gli echi culturali concomitanti ai codici espressivi. Così segnala al lettore che «il linguaggio di questo perfetto innamorato è quello della trattatistica petrarchesco-platonica del Rinascimento»¹⁷ (I XLV), là dove ci si trova di fronte ai modi ricercati e artificiosi tipici della lingua aulica. E intorno alle modalità di fissazione della lingua letteraria, considera sempre le ragioni sulle quali sono fondate, specie nei casi in cui si offrono come occasioni per discutere circa la scelta dei modelli. Ecco allora le perspicaci annotazioni relative alla novella II x («Piacevoli beffe d'un pittore veronese fatte al conte di Cariati, al Bembo e ad altri, con faceti ragionamenti»¹⁸), dove la volontà di prendere le distanze dal *Decameron* emerge già nell'epistola introduttiva: «in questo cappello introduttivo si avverte, come in altri luoghi, una sottile polemica col Boccaccio, che si manifesta qui opponendo, alla troppa facilità delle beffe boccacciane, quelle più abili dei propri personaggi e alla semplicità del suo narrare il "fuco d'eloquenza", i colori della retorica»¹⁹. Questa polemica in certo modo è speculare

¹⁶ BANDELLO, *La prima parte*, p. XIV.

¹⁷ Ivi, p. 420, nota 38.

¹⁸ MATTEO BANDELLO, *La seconda parte de le novelle*, a cura di D. MAESTRI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, p. 88.

¹⁹ Ivi, p. 91, nota 51.

all'antibembismo del Bandello, reso esplicito nell'*amplificatio* novellistica dal dialogo dei protagonisti:

La recitazione di Maestro Girolamo non solo mette in imbarazzo il nobile Bembo col presentargli un parente rimbambito e male in arnese, ma colpisce il raffinatissimo letterato, per quel veneziano da "nicoletti" e le citazioni a sproposito²⁰.

Maestri non perse mai di vista l'orizzonte antropologico che sta dietro la lingua, intesa anche come sigla privata, attraverso cui Bandello spesso delinea i caratteri specifici dei suoi personaggi. E poiché nella letteratura cinquecentesca la retorica sorveglia ogni processo relativo all'elocuzione, allora nei moduli espositivi traluce spesso una procedura predisposta a configurare la personalità delle figure umane che animano la novella. E Maestri si applica a circoscriverne l'efficacia, come nella novella I xxxiv:

la novella è interessante come documentazione dei costumi di una corte minore del Cinquecento e della libertà che la donna pretendeva, anche grazie alla sua educazione letteraria²¹.

In Maestri non vi fu mai il pregiudizio dell'autosufficienza della lingua: per lui la lingua, persino quella letteraria, fu sempre istanza sociale, e ne ammise in filigrana un compito educativo e morale.

Nel dominio delle trasgressioni espressive bandelliane, Maestri rileva l'estensione metaforica di locuzioni e sostantivi che producono allusioni oscene, perlopiù relative a rapporti e organi sessuali. La motivazione contestuale della metafora è adeguatamente esplicitata nelle note che corredano il testo, nelle quali Maestri fornisce anche precise indicazioni in meri-

²⁰ Ivi, p. 94, nota 79.

²¹ BANDELLO, *La prima parte*, p. 336, nota 136.

to al registro paremiologico, vale a dire quelle numerose coniazioni proverbiali così diffuse nella lingua parlata e nel gergo popolare. Così nell'epistola dedicatoria della novella II XI («Una donna si trova in un tempo aver tre innamorati in casa e venendo il marito quello mirabilmente beffa») spiega che «duca di Cornovaglia» è «consueta metafora per dire cornuto»²², con evidente valore elativo.

Spesso si tratta di voci che condensano vivaci scorci immaginosi e metonimici: per esempio il termine *vigilante* sta a significare, avverte Maestri, «sveglio nei doveri coniugali».²³ Anche «altro papero» nella novella II XII («Il marito trovata la moglie in adulterio fa che impicca l'adultero e quella fa sempre in quella camera restare ove l'amante era impiccato») è «metafora sessuale»²⁴. Nel quadro della novella bandelliana, l'elemento popolare produce un determinato verbale che si compiace di sottolineare la cifra caricaturale. Dunque circa la «garzona» della novella II XVII («La moglie d'un bresciano imbrocchiata si pensa esser ita in paradiso e dice di gran pappolate»), donna di facili costumi che «per un marchetto si dava a vettura», si può desumere che «per pochi soldi si offriva»²⁵. Nel lessico metaforico della medesima novella, avverte il lettore, il termine *masserizìa* significa «genitali ben sviluppati»²⁶.

La dismisura ingegnosa della prosa bandelliana avvalorata per certi aspetti una retorica trasgressiva, che si compiace di parlare liberamente di sconcezze lussuose. Nella novella II XXVII («Istoria de l'origine dei signori marchesi del Carretto

²² ID., *La seconda parte*, p. 97, nota 8. Così anche in III XVIII: «Non contenta adunque la reina d'ammazzar il marito, prima che morir lo facesse, volle mandarlo in Cornovaglia» ovvero «farlo cornuto»: BANDELLO, *La terza parte*, p. 96, nota 31.

²³ ID., *La prima parte*, p. 99, nota 30.

²⁴ ID., *La seconda parte*, p. 107, nota 15.

²⁵ Ivi, p. 135, nota 10.

²⁶ Ivi, p. 136, nota 18.

[...])», la locuzione «ne lo steccato ove senza morte si combatte» si rivela assai aderente alla specifica situazione narrativa, giacché, chiarisce Maestri, è «metafora per indicare il letto e l'amplesso»²⁷. Parimenti nel contesto burlesco della novella III XLVIII («Facete e pronte parole di Roderico savigliano [...]»), l'espressione «l'appetito di mangiar carne di capretto» riassume la «metafora ricorrente per alludere alla pederastia, come più sotto: “imparar da l'api a far de la cera”»²⁸.

A monte questa sterminata foresta di locuzioni e voci metaforiche, Maestri non trascura quel variegato materiale popolare di estrazione dialettale e vernacolare. Certo in senso anti-bembesco, Bandello talvolta rompe l'equilibrio illustre e non esita a riferire i modi dell'oralità e della conversazione. È il caso – per attenersi a un solo esempio – dei dialettalismi che Maestri riconosce nella novella III XXII («Ambrogiuolo va per giacersi con la Romina ed è preso, e altresì giace con lei quell'istessa notte»), là dove opportunamente segnala che *buscche* è voce di contado per indicare la «trippa di bovini»; mentre *chilò* è «voce contadinesca milanese: qui, in questo luogo»²⁹.

Una evidente attenzione Maestri dimostra, lo si è già detto, per le locuzioni paremiologiche. Nella novella II XVIII («Piacevole e faceto detto d'un tedesco in una publica festa circa il bere»), il sintagma «terrà il bacile a la barba» è modo proverbiale per «pronto a fare qualsiasi cosa pur di ottenere ciò che vuole»³⁰. Nella novella II XIX, il cui protagonista è «il re Lodovico undecimo», l'espressione «correr un arringo» equivale a «far prova di bravura».³¹ E ancora: nella novella II XXIV il costrutto «fece del “compar pugliese”» significa «si comportò

²⁷ Ivi, p. 226.

²⁸ BANDELLO, *La terza parte*, p. 223, nota 24.

²⁹ Ivi, p. 119, note 7 e 15.

³⁰ ID., *La seconda parte*, p. 141, nota 9.

³¹ Ivi, p. 145, nota 33.

come complice di un'azione disonesta»³², mentre lo «scherzo a la braccasca» della medesima indica un gesto «violento, crudele, dal nome del condottiero Braccio da Montone»³³. Altrove Maestri interroga il linguaggio formulare del Bandello con strumenti nei quali si avverte un fondamento sociolinguistico: si noti a proposito nella novella II xxv, con protagonista «un geloso fuor di proposito», l'enunciato «con San Giovanni bocca d'oro in mano l'amante l'indusse a far il tutto»; la spiegazione di Maestri è altrettanto eloquente: «con i danari sonanti. Il fiorino portava come effigie San Giovanni, patrono di Firenze»³⁴.

In Bandello il doppio senso malizioso ispira talvolta un intento satirico contro il potere e coloro che lo detengono. Si prenda la dichiarazione del chierico furbacchione che si legge nella novella II xxiii («Un abbate si libera da un grave giudizio con una pronta e faceta risposta data ai signori senatori»):

Signori miei, se il conno de la moglie di Morenes è segnato del cunio del re, io vi confesso esser quivi ito per impatronirmene.

Da acuto osservatore dei linguaggi, Maestri così spiega il motto del frate:

la risposta si basa sul bisticcio fra *conno*, genitale femminile, e *cunio*, conio, punzone su cui è inciso il tipo di moneta che si vuole imprimere, ma anche metafora del sesso maschile³⁵.

Certo è che in siffatte espansioni metaforiche e gergali si percepisce una celata matrice furbesca, che si rivela talora un espediente per destrezze enunciative. Quel «primo sangue» di

³² Ivi, p. 187, nota 15.

³³ Ivi, p. 196, nota 36.

³⁴ Ivi, p. 207, nota 10.

³⁵ Ivi, p. 182, nota 16.

cui ci racconta la novella II XXIV («Un frate minore con nuovo inganno prende d'una donna amoroso piacere [...]»), costituisce per Maestri «la cosa più importante»³⁶ da cui muove lo sviluppo diegetico di una vicenda in cui la burla appare in veste eufemistica.

In questa rotta, Maestri toccò alcuni dei punti più marcati della ricerca espressivistica nella comunicazione letteraria del Cinquecento. È una parabola esegetica che comprende anche autori interessati a esplorare registri semidialettali o idiomatici, i quali, pur presupponendo a differenti livelli la tradizione toscana, si distinguono per una *verve* irrefrenabile di invenzioni linguisticamente eccentriche e per molti versi antibembe-sche.

Già nella seconda metà degli anni Settanta, del resto, si era dedicato all'impresa di curare un'edizione completa e filologicamente sorvegliata delle *Opere* di Agnolo Firenzuola:

La presente edizione offre le opere complete e commentate del Firenzuola in un nuovo testo critico, ottenuto dalla collazione dei manoscritti fondamentali e delle prime edizioni cinquecentesche con le più recenti edizioni.

La malfida e controversa tradizione testuale firenzuolana, contrassegnata dai pesanti e talora arbitrari interventi editoriali del Domenichi, apparve sin da subito a Maestri nella sua complessità, e pertanto egli si industriò a ricostruirla nelle sue fasi e linee essenziali, a fronte di una situazione testimoniale ancora bisognosa di accertamenti:

le opere del Firenzuola non furono pubblicate dall'autore, tranne il *Discacciamento*, ma circolarono manoscritte e furono raccolte postume dalla solerzia di amici e soprattutto del fratello Girolamo. Lorenzo Scala, che ne curò la stampa, lasciò che Ludovico Dome-

³⁶ Ivi, p. 185, nota 8.

nichi, uno spregiudicato poligrafo piacentino, utilizzasse i manoscritti, indubbiamente in cattivo stato, interpolando e modificando. Né è possibile stabilire fin dove giunsero questi interventi perché sono scomparsi gli originali e nessuna delle edizioni successive fu condotta su di essi, ma tutte, specie quelle settecentesche ed ottocentesche, procedettero ad un deciso ammodernamento del lessico e della grafia cinquecenteschi. In questo modo, veniva compromesso il delicatissimo impasto linguistico del Firenzuola, che non solo si modifica dalle opere del periodo romano a quelle del periodo pratese, ma varia anche di opera in opera a seconda del genere e per l'inventività dello stilista³⁷.

Qui coerentemente l'esperienza del filologo e dello storico della lingua si avverte nella approfondita riflessione sulla sfera espressiva dell'autore, un espressivismo quasi topico – nel senso tecnico del termine – che si manifesta principalmente in una esuberanza verbale la quale si sussegue in maniera incalzante. Nel caso di Firenzuola, la fisionomia letteraria del fiorentino cinquecentesco si apre al ricchissimo materiale idiomatologico, con cui si arricchisce il tradizionale registro decameroniano, in una prospettiva testuale ben più variamente e largamente rappresentata. Ne consegue che anche la sistemazione ecdotica dei testi punta a ottenere «il ripristino della tessitura linguistica firenzuolana», specialmente nella totale assenza di autografi e idiografi, e dopo aver acquistato coscienza che nella tradizione editoriale dei testi «non sempre i modi popolari toscani sono stati rispettati»³⁸.

Dopo aver indicato alcuni dei criteri che verosimilmente potrebbero aver presieduto alla ricerca linguistica del Firenzuola, contrassegnata da un rapporto scambievole con la sfera popolare della campagna e del territorio, Maestri si soffermò a delucidare nel commento la vivacità alquanto scher-

³⁷ AGNOLO FIRENZUOLA, *Opere*, a cura di D. MAESTRI, Torino, UTET, 1977, p. 37.

³⁸ *Ivi*, p. 38.

zosa e “furfantesca” di certe *féeries* verbali, del resto congeniale all'autore della *Trinuzia*, la cui edizione egli allestì per Einaudi nel 1970.

D'altronde c'è qui l'affermazione di un clima linguisticamente estroso, nel quale riecheggia l'incontro tra cultismi latineggianti e la *rusticitas* idiomatica della parlata di certi personaggi. Al monolinguisimo bembesco, il Firenzuola preferisce una caratterizzazione eclettica, vista come specchio significativo di una lingua che domina la società e che gradualmente si arricchisce di processi evolutivi costanti. Nell'indagare i testi del Firenzuola, Maestri si pose in senso piuttosto diverso rispetto ai precedenti commentatori. Egli mise in rilievo il contrappunto dei piani linguistici, a sottolineare il valore culturale di una nuova esperienza letteraria che si appoggia probabilmente a un preciso progetto identitario sorto negli ambienti dell'Accademia Fiorentina. Nei testi del Firenzuola, nota Maestri,

il discorso segue l'uso quotidiano sia per i riferimenti agli esempi familiari, sia per i vocaboli, che non seguono Petrarca o Boccaccio, ma la parlata di tutti i giorni, resa limpida dal buon gusto dello scrittore. Alla signorilità complessa dei trattati rinascimentali, come il *Cortegiano* e gli *Asolani*, qui si risponde con un tratto libero e arguto, con una costruzione felice, che tuttavia nasce da accurata elaborazione e rivela l'orgoglio dello scrittore che sa il valore della sua opera³⁹.

Rispetto a Firenze, il pratese Firenzuola è un toscano di periferia, «eppure così bene inserito nella cultura fiorentina della metà del Cinquecento»⁴⁰. La calcolata vitalità della sua prosa, affilata e persuasiva poiché contrassegnata da allocuzioni riconducibili a un'abilità istrionica, realizza di fatto uno smascheramento della scrittura aulica e illustre, ma circoscritta dal Bembo a sterile procedimento formale. E qui, alla dovi-

³⁹ Ivi, p. 19.

⁴⁰ Ivi, p. 10.

zia degli aspetti stilistici, subentra l'intensità della dialettica sociale e della disciplina civile.

Maestri avvertì sempre fortissimo il dovere dell'intellettuale militante, come dimostra il suo infaticabile impegno politico. Sul versante dell'attività di critico e studioso, quell'impegno si risolse anche in un'esegesi attenta al dato sociale e alla realtà storica. Di qui l'attenzione rivolta al «principato assoluto di Cosimo», il quale «impose, anche sul piano culturale, un particolare clima di autorità e di disimpegno»⁴¹. Un periodo ormai rassegnato «all'assolutismo», in cui si avverte «una inquietudine nuova»⁴²: in questo preciso contesto nasce *La prima veste dei discorsi degli animali*. Maestri ne puntualizza il significato più autentico, scorgendo nei *Discorsi* «una particolare illustrazione dei rapporti umani, nata da quell'esperienza personale disillusa e amareggiata» su cui il Firenzuola stesso a lungo meditò:

E chi li legge non può, al di là della proporzione favolosa e del filtro semplificatore, non fare riferimento a quel mondo della politica, a quei rapporti fra gli uomini, a quei comportamenti coi sudditi e con gli amici, che la crisi di Firenze aveva posto come tema di fondo ai suoi intellettuali più impegnati. [...] Chi volesse esaminare il contenuto astratto dell'operetta, tolta la veste favolosa, vi scoprirebbe la logica spietata dell'utile, la simulazione e la dissimulazione, il calcolo dei potenti, la perfidia e il raggio e i rapporti fra gli uomini dominati dalla logica centauresca. In questo mondo di ragionevole animalità, la «virtù» è il calcolo lucido, l'adeguata proporzione fra i mezzi e il fine, sicché lo sciocco, l'inadatto e l'innocente vi subiscono una naturale e non discussa punizione⁴³.

Per quanto riguarda l'allestimento dei testi del Firenzuola, rispetto alle condizioni della trasmissione, Maestri diede prova di alta filologia. La meditata centralità assegnata al mano-

⁴¹ Ivi, p. 18.

⁴² Ivi, p. 19.

⁴³ Ivi, p. 20.

scritto Corsiniano 44.E.23 della Biblioteca dell'Accademia dei Lincei, non si risolse mai in ottusa venerazione, e il codice venne significativamente collocato sul medesimo livello delle stampe, utilizzato soprattutto per ragioni linguistiche, dovendo il moderno editore salvaguardare, per così dire, l'eccentricità fiorentina dell'autore:

Il nostro costante criterio è stato dunque quello di conservare il più possibile i caratteri lessicali e sintattici delle *principes* e, per la prima giornata dei *Ragionamenti* e l'*Epistola in lode delle donne*, quelli del codice corsiniano, solo modificando, o attraverso la collazione o con rare congetture, là dove erano evidenti gli errori tipografici, le omissioni, o non tornava palesemente il testo, o dove la grafia rispondeva a convenzioni tipografiche cinquecentesche diverse dalle attuali⁴⁴.

Firenzuola è tra gli scrittori toscani più sperimentali del XVI secolo. Maestri si rese perfettamente conto del «periodare variatissimo del Firenzuola, ricco di rallentamenti e riprese, di vibrazioni molteplici di tono, che richiede foltissime pause», e pertanto con giudizio adottò un criterio conservativo, giustificato anche dalla complessità gergale e talora quasi maccheronica di certe pagine, di cui provò a dare conto nelle note:

Una speciale cura abbiamo dedicato al commento della *Trinuzia*, dei *Lucidi* e delle *Rime*, che ci è costato non poca fatica per la ricchezza delle espressioni popolaristiche e delle sfumature lessicali [...]. Talvolta abbiamo dovuto arrenderci, ma abbiamo indicato la difficoltà, lasciandola a chi è migliore di noi⁴⁵.

L'interesse del Firenzuola per la materia linguistica è ben dimostrato dal *Discacciamento de le nuove lettere inutilmente aggiunte ne la lingua toscana* (1524): e sebbene «l'operetta non ebbe im-

⁴⁴ Ivi, p. 40.

⁴⁵ Ivi, p. 41.

portanza nelle vicende della questione della lingua»⁴⁶, essa nondimeno costituisce un documento che non si può ignorare, poiché a essa sono consegnate le idee dell'autore in merito all'uso fonomorfológico e ai tratti grafici. D'altronde il valore rappresentativo del *pamphlet*, in aperto dissenso con le proposte del Trissino, fu ben messo in evidenza dal Maestri, nel più articolato contesto della cultura fiorentina di quegli anni.

Ben più intricata e controversa la situazione testuale *Dell'asino d'oro* (1550), contrassegnato dall'intervento abbastanza invasivo di Ludovico Domenichi, primo editore del testo. La scelta di Maestri intese meglio lumeggiare certe dinamiche della trasmissione a stampa, in un'epoca in cui all'interno delle officine tipografiche operavano in piena autonomia professionisti della penna ben disposti a manipolare e modificare tutto ciò che non gli andava a genio:

Comunque i cinque brani interpolati ed il sesto, discutibile, saranno collocati nel testo firenzuolano con carattere tipografico diverso e non in nota, come nell'edizione del Fatini. La scoperta di queste interpolazioni non ci dà la certezza che il Domenichi non sia intervenuto anche altrove. Malgrado ciò, la giolitina 1550 è la migliore perché condotta sul manoscritto e il Fatini se ne avvale collazionandola con la giuntina 1598, la giolitina 1565, la Fantini 1723, la Bianchi 1848. E tuttavia anche il Fatini, come già accennammo, non sempre si attiene al lessico popolaresco della *princeps*, anche lui seminando rammodernamenti o modificando senza necessità. Per questo abbiamo confrontato l'edizione Fatini, la Seroni, la Bianchi sulla *princeps* minuziosamente conservando⁴⁷.

La spinta degli elementi demotici e gergali, colti dalla realtà della conversazione, si incontra anche nelle «due novelle del periodo pratese» – da Maestri esaminate non disgiunte dalla restante produzione firenzuolana – affini per il taglio più

⁴⁶ Ivi, p. 42.

⁴⁷ Ivi, pp. 45-46.

«parlato» che «narrato»⁴⁸. Parimenti in quel testo così irrituale e irriverente che è *La prima veste dei discorsi degli animali* (1548), la patina linguistica, nella girandola continua di locuzioni espressive, pone interrogativi di non lieve entità. La redazione trasmessa dal Magliabechiano VIII.1442.3 della Biblioteca Nazionale di Firenze non persuase interamente Maestri, che optò per una soluzione già asseverata dagli studiosi precedenti:

abbiamo un manoscritto mutilo ed una prima edizione tratta da un manoscritto diverso. Né è dimostrabile, malgrado la più patina popolare, che la lezione del codice sia migliore rispetto a quella, completa, della giuntina. Per questo non vogliamo rompere l'omogeneità e preferiamo, col Fatini, quest'ultima⁴⁹.

Sotteso a un senso che Maestri (non senza ragione) giudicò allegorico è il *Dialogo delle bellezze delle donne*, una sorta di compromesso tra la vulgata opacità della misoginia tardoumanistica e la riflessione di matrice neoplatonica parecchio in voga nel Rinascimento. Il *Dialogo*, a ben guardare, nasce proprio in quest'aura di pensiero, poiché agita una problematica al servizio della nuova letteratura, come Maestri riconobbe:

L'opera è famosa ed ha tramandato fino a noi l'immagine del Firenzuola sottile delibatore e contemplatore della bellezza femminile [...]. Ma il dialogo si inserisce nel filone platonico e rinascimentale della bellezza e dell'amore ed è fra i migliori per il felice temperamento di alta tematica e di muliebre e domestica conversazione⁵⁰.

Se in questo modo gli strumenti della filologia consentirono a Maestri risultati persuasivi, tanto più funzionali si rivelarono per l'intricato *trobar* delle *Rime* (1549), il cui ordinamen-

⁴⁸ Ivi, p. 47.

⁴⁹ Ivi, p. 48.

⁵⁰ Ivi, p. 49.

to, a cominciare dalle «poesie del periodo romano per Costanza Amaretta», pose all'editore non pochi dubbi. Maestri si domandò in effetti se fosse possibile dare al *corpus* lirico del Firenzuola un corretto ordine sequenziale, in grado di restituire, per quanto possibile, un disegno ideale cui corrispondeva sul piano storico una particolare rilevanza biografica dell'autore. Di qui la decisione di adottare scelte diverse da quelle cui si attennero il Fatini:

La nostra proposta di riordinamento parte invece dalla possibilità di congetturare una successione migliore, raggruppando le rime per affinità di argomento e di genere letterario e rispettando un certo ordine cronologico nei vari gruppi, giacché è possibile stabilire alcune date e numerose sequenze⁵¹.

Insomma un progetto di regolazione dei componimenti minutamente perseguito, che non prescinde dall'impreziosito virtuosismo dei versi composti per la nuova amata:

È una soluzione, che permette non solo di disporre le *Rime* con una certa coerenza cronologica, di situazione e di genere, ma di apprezzare, per la prima volta, l'esile grazie letteraria delle poesie per Selvaggia, liberate dall'intrico degli altri componimenti⁵².

Il nipote (per parte di madre) di Alessandro Braccesi fu dunque non solo un prosatore ironico e caricaturale, bensì anche un rimatore capace di servirsi sottilmente del modello petrarchesco, da cui derivare insegnamenti di ornata e impreziosita lirica amorosa. E tuttavia, quando le strutture metriche si incaricano di reggere un'argomentazione prescelta come materia di confronto, allora anche l'insigne esempio del Petrarca può alimentare opzioni concorrenti, specialmente nei

⁵¹ Ivi, p. 50.

⁵² Ivi, p. 52.

casi in cui la perizia metrica si salda con il piacere dell'anti-convenzionalità:

Il Firenzuola non ha seguito il regolare schema metrico della canzone petrarchesca, in cui la stanza è costituita da due parti: fronte e sirima, spesso legate da un verso di collegamento: chiave⁵³.

Maestri, seguendo da vicino il magistero di Dionisotti, ebbe ben chiaro che dal punto di vista della geografia letteraria cinquecentesca l'area di sviluppo primaria e più intensa è quella fiorentina. Innanzitutto perché è il terreno più interessato alla questione della lingua, nel quale la soluzione del Bembo appare opinabile e niente affatto convincente. E qui si comprende il fascino esercitato su Maestri da Giovan Battista Gelli, la cui eccentrica e irregolare produzione lo rende un emblematico protagonista del Rinascimento, a cominciare dalla sua dichiarata ostilità alla dottrina trecentista propugnata dall'autore delle *Prose della volgar lingua*. D'altronde, come s'è detto, Maestri comprese che nel composito, intricato (e irrisolto) orizzonte letterario del pieno Cinquecento non si può prescindere in alcun modo dalla questione della lingua. Infatti anche nel commento ai testi del Firenzuola, non perse occasione per rammentare che la lingua, in quel secolo così difficoltoso da comprendere per gli uomini del presente, non è solo veicolo di cognizioni, ma si trasforma in tensione identitaria:

Trissino fu tra gli autorevoli sostenitori di una lingua letteraria italiana o cortigiana, elaborata cioè sugli elementi migliori e comuni ai vari dialetti italiani, sul modello della lingua usata nelle corti ed in polemica con i sostenitori del toscano letterario (Bembo), o del toscano (Tolomei) o fiorentino parlati (fra gli altri, Machiavelli)⁵⁴.

⁵³ Ivi, p. 110, nota 116.

⁵⁴ Ivi, p. 71, nota 59.

Con l'edizione delle *Opere* del Gelli, apparsa nel 1976, vediamo ancora in azione il filologo di razza. La diffusione talora rimaneggiata delle stampe, persino in una realtà circoscritta qual è la città di Firenze, porta a una circolazione dei testi tanto più larga quanto incontrollata. Si rileggano, solo per attenersi a un esempio, le considerazioni circa la traiettoria testimoniale di due commedie gelliane che impongono all'editore due problemi opposti, risolti da Maestri in funzione complementare, con accorgimenti in grado di sanare le rispettive anomalie:

Per la *Sperta* abbiamo scelto l'edizione giuntina 1550, perché è stata l'ultima fiorentina vivente il Gelli. Tuttavia l'abbiamo collazionata con la 1543 e la 1548 ed abbiamo constatato che la 1543 e la 1548 sono differenti fra loro ed entrambe differiscono dalla giuntina 1550. Questa, sia rispetto alle due edizioni precedenti, sia rispetto all'*Errore*, pubblicato nel 1556, presenta un linguaggio più parlato, ottenuto soprattutto per scorciature di tronche e d'apostrofi. Nessun problema presenta l'*Errore*, edizione unica, pubblicata vivente l'autore⁵⁵.

Più ancora, e prima ancora di Bandello, il Gelli apparve a Maestri il letterato emblematico del Cinquecento. Nella dotta

⁵⁵ GIOVAN BATTISTA GELLI, *Opere*, a cura di D. MAESTRI, Torino, UTET, 1976, p. 43. L'intensa osmosi, patrocinata dal Gelli, tra lingua e società, è un aspetto che molto suggestionò Maestri, e ne sottolineava l'esito pratico: «La fortuna del Gelli fu anche linguistica e le sue opere furono fra i più autorevoli "testi di lingua" del *Vocabolario della Crusca*» (ivi p. 26, nota 29). E certamente l'esperienza del Gelli è da ricondurre ai bisogni reali di una civiltà cittadina che con fierezza si proietta nel paradigma stabilizzante della tradizione letteraria: «Entro questa medesima linea di esperienza culturale è poi da inquadrare la polemica, condotta dal Gelli e dall'Accademia, a favore della fiorentinità della lingua letteraria e dei rapporti stretti fra la lingua parlata e quella scritta, contro gli attacchi condotti dal Bembo e dal Trissino, già orgogliosamente rifiutati perché non fiorentini» (ivi, pp. 25-26).

Introduzione al corposo volume si soffermava a descrivere l'uomo politico, la sua assennata partecipazione alla comunità che ne sostiene il ruolo, in anni in cui precocemente vennero condannate le tesi machiavelliane, quando alla nobiltà degli intelletti subentra un nuovo ideale aristocratico, sempre più legato alla stirpe signorile che detiene il potere assoluto:

Non si può infatti considerare l'opera del Gelli senza riferirla a questo tempo fiorentino e alle condizioni della sua classe, cui l'artigiano calzettaio si ancorava, e neppure attribuirgli posizioni culturali arcaiche ed attardate a causa della sua origine popolare o per una sorta d'ingenua ammirazione che lo tratteneva fra Dante, il Trecento e certo umanesimo fiorentino. La sua problematica invece, compresa l'apparente semplicità provinciale, dimostra che egli, piuttosto che trattenersi *prima* del pieno Rinascimento, viene *dopo* e che l'entusiasmo per la *Commedia* ed il riaffiorare di istanze platoniche e savonaroliane, accanto all'aristotelismo della Contro-riforma, adattato al clima di Firenze, costituiscono un programma culturale in polemica smorzata, ma costante contro lo sforzo della generazione del Machiavelli e del Guicciardini di perfezionare il naturalismo rinascimentale, fondandolo sull'esperienza concreta dell'uomo nella storia e nella politica, in un rapporto fra il pensare e il fare, che risolvesse la situazione scottante del proprio tempo. Nelle opere del Gelli invece la vita politica non trova spazio, non anima né discussioni, né confronti, appare nettamente «saltata» nei suoi tratti specifici, e persino il ricordo delle discussioni degli Orti Oricellari si dispone nelle linee di un'ammirazione culturale, addirittura linguistico-retorica⁵⁶.

In Gelli, che pure si è abbeverato largamente alle fonti trecentesche, Maestri vide un intellettuale che si pone in senso diverso, sebbene non contrapposto, da quello dell'imitazione classicistica corrente nella letteratura del Rinascimento. Nel denso articolo apparso sul fascicolo di gennaio-marzo 1974 della rivista «Lettere italiane», egli non solo ne studiò le lezioni

⁵⁶ Ivi, pp. 10-11.

dantesche, ma ne precisò anche la fisionomia e gli interessi. Il lavoro mira a mostrare, da parte di Gelli, «una difesa di Dante, efficace, ma cauta, sulla base di un gusto nuovo, ma inconsapevole delle conseguenze implicite in certe valutazioni», le quali, osserva Maestri, «troveranno il loro sviluppo solo in un'età più vicina a noi, incline a valorizzare la fantasia, il sentimento, la personalità»⁵⁷.

Anche all'interno di una tradizione ricca e vitale come quella fiorentina, la problematica linguistica rappresenta una questione molto seria, persino identitaria, come si vede appunto nella riflessione del Gelli intorno alla *Commedia* dantesca e alla sua complessa varietà verbale. In questo quadro, Maestri collocò opportunamente le varie fasi dell'attività del Gelli, e ne spiegò limiti e pregi, incasellandola in quel determinato periodo storico che vede affermarsi, quasi senza resistenze, il principato mediceo del figlio di Giovanni delle Bande Nere. Nei diversi atteggiamenti critici e morali del Gelli, nel quale il piano letterario si sovrappone spesso a quello biografico, Maestri ravvisò una posizione polemica nei confronti del Bembo, un personaggio ingombrante e scomodo, la cui teoria linguistica lo lasciava insoddisfatto e contrariato.

L'entusiasmo di Gelli per la libertà espressiva di cui Dante è insuperato modello, va infatti interpretato, a giudizio di Maestri, come un'opzione alternativa alla dottrina codificata nelle *Prose della volgar lingua*, la cui rigidità normativa appare al Gelli riduttiva e limitante: «Vi è certamente, in questo apprezzamento di Dante, un gusto nuovo, rivolto al severo, al grandioso, al potente, già diverso da quello bembesco»⁵⁸. Maestri si ingegnò a dimostrare che il Gelli segue un suo personale

⁵⁷ D. MAESTRI, *Le «Lecture» di Giovan Battista Gelli sopra la «Commedia» di Dante nella cultura fiorentina dei tempi di Cosimo I De' Medici*, «Lettere italiane», XXVI, 1 (1974), pp. 3-24: 16.

⁵⁸ *Ivi*, p. 14.

programma linguistico-letterario, «con un'evidente posizione polemica contro Bembo ed i suoi seguaci e col desiderio di attenuare la superiorità di Petrarca su Dante»⁵⁹. D'altronde in quegli anni confusi e contraddittori, a Firenze molto si dibatte circa quel «Bembo per il quale era indiscutibile la superiorità di Petrarca e di Boccaccio su Dante, accusato di rozzezza e di sconvenienza. Contro queste accuse, Firenze, grazie a commentatori come Varchi, Giambullari, Gelli, Lenzoni ed all'opera dell'Accademia fiorentina, rappresentava un'isola di strenua difesa, anzi un'inversione di tendenza»⁶⁰.

Gelli, fece notare Maestri, si è fervidamente industriato a sdipanare quel groviglio di diffidenze preconette nei confronti di Dante, cercando di ricavare dalla lettura della *Commedia*, non senza qualche forzatura, un progetto linguistico cui assegnare una sorta di liberazione retorica. Ossia una personalissima idea di questione della lingua, riferita a una situazione espressiva derivata da un dialogo diretto con il testo dantesco, e in sintonia con una nuova precettistica connaturata a una dimensione identitaria. Di questa operazione gelliana Maestri specificò benissimo le fasi e le modalità:

Se al Petrarca è accordata la superiorità della perfezione linguistica, tuttavia l'ammirazione del Gelli va a Dante, per la grandiosità e l'audacia del genere affrontato, ben più impegnativo di quello lirico. L'argomentazione è condotta secondo quattro punti: 1) Dante scrisse in un'età barbara, perfezionando decisamente la lingua rozza dei suoi tempi; 2) Dante affrontò argomenti scientifici mai prima toccati, vincendo la resistenza di una materia ispida e difficile; 3) Dante arricchì la lingua poetica volgare più che il Petrarca, se si paragona il cammino da lui percorso rispetto ai suoi contemporanei al cammino percorso da Petrarca rispetto a Dante; 4) è più magnanima impresa affrontare un continuato poema, con le diffi-

⁵⁹ Ivi, p. 15.

⁶⁰ Ivi, p. 11.

coltà oggettive imposte dalla varietà e dall'impegno costante dell'ispirazione, che non brevi liriche⁶¹.

Nell'esaminare le lezioni gelliane sulla *Commedia*, Maestri individuò una direzione di più viva attualità rispetto alle idee del cardinale veneziano, direzione fondata su una concezione della lingua intesa come strumento di coesione di una comunità che si riconosce in valori condivisi. Sembra verosimile che lo stesso Maestri si lasciò suggestionare dall'esperienza gelliana perché assai più caratterizzata in senso ideologico da quei valori civili che egli stesso avvertiva come imprescindibili, fino a dividerne l'*indignatio* insofferente per l'uso strumentale della letteratura da parte dei ceti dominanti. In tal senso si spiegano anche certe considerazioni di Maestri, per il quale l'osservatorio gelliano consente di ricostruire, al di fuori dei canoni convenzionali, il valore sociale della letteratura, così singolarmente importante per la definizione di una comunità per così dire "nazionale": «per il Gelli, la letteratura deve suscitare nell'uomo la virtù e contribuisce alla ben ordinata vita della collettività»⁶². L'indizio si rivela fondamentale per comprendere quanto sia meritoria l'indagine di Maestri su uno scrittore "minore", il quale tuttavia manifesta una sorprendente affinità con le idee e la prassi del moderno critico militante, il quale si domanda giustamente quale possa essere il suo contributo a beneficio dell'interesse generale:

il Gelli ha delineato la sua idea della *Commedia*, fonte di sapere risolutivo capace di appianare autorevolmente perplessità ed inquietudini, interiorizzando i problemi dell'uomo e chiudendoli in un caratteristico processo che va dal senso alla ragione, fino alla contemplazione della verità [...]. Da ciò il richiamo costante nelle *Lezioni* al nesso ragione-fede, la precisa fissazione dei limiti di Virgilio e delle argomentazioni naturali, anche quelle altissime di Ari-

⁶¹ Ivi, p. 15.

⁶² Ivi, p. 10.

stotile, e tuttavia il carattere di completamento, non di contraddizione, della teologia rispetto alla filosofia. Una dimostrazione cauta, in sostanza, ma incalzante, appoggiata su di un testo autorevole e «fiorentino», per battere una concezione problematica e fattiva della vita e convincere, sia l'uomo di cultura che il cittadino, su piani diversi, a scegliere per la vita interiore una ordinata sistemazione contemplativa e per quella politica un atteggiamento di convinta e dignitosa accettazione dell'ordine costituito⁶³.

In questa «esaltazione fervida della lingua fiorentina» si collegano «le convinzioni politiche» del Gelli, impegnato a fare di Dante un «patriota», a ribadire un'immagine particolarmente presente nelle lezioni sulla *Commedia*. L'antibembismo del Gelli si manifesta *e silentio* proprio nell'impostazione di un'esegesi apologetica, secondo la quale il primato fiorentino nel volgare dipende anche da ragioni extraletterarie. Maestri non nascose le aporie e le incongruenze dell'esegesi gelliana, ma le interpretò come espedienti per tentare di superare difficoltà teoriche, come dimostra lo squilibrio che spesso deriva tra astrazione e concretezza:

non è nostro compito esaminare gli errori e le sviste e le deformazioni del commento gelliano o le eventuali anticipazioni esegetiche. Piuttosto c'interessa la coerenza anche di questi errori al suo sistema di interpretazione, per capire il particolare modo di colloquio con il gran testo della *Commedia* di uno scrittore e di un'epoca, che hanno contribuito alla crescita dei mezzi d'interpretazione e delle determinazioni di questa poesia⁶⁴.

Accanto a questo valore profondo della parola come testimonianza filosofica, segno della verità e della realtà delle cose, c'è, inscindibile da esso, l'enunciazione di una coscienza del mondo verbale, un labirinto pieno di insidie, dal quale tuttavia scaturiscono emozioni di poesia nuova e originale. An-

⁶³ Ivi, p. 24.

⁶⁴ Ivi, p. 20.

cora una volta, e con una certa insistenza, Maestri si prodigò a dichiarare quel «fondamento autobiografico e sociale della idea gelliana di letteratura come chiarificazione dell'esistenza e soluzione dei suoi problemi»⁶⁵. Orbene a fronte della vicenda umana di un protagonista della Resistenza, certi contrappunti non possono non far pensare a una consapevolezza quasi simbolica. Qui il critico guarda alla propria costruzione identitaria, nel nuovo regime repubblicano sorto dalla catastrofe del ventennio fascista, come a una serie di opzioni da rimescolare. E non a caso il confronto è con il Varchi, orgoglioso esponente di parte repubblicana esiliato a Padova e poi richiamato a Firenze da Cosimo con il prestigioso incarico di storiografo ufficiale (il medesimo, si noti, che Bembo ottenne – per converso – dalla Repubblica di Venezia), a marcare le distanze dal Gelli, di spirito così diverso e dimesso:

A differenza poi di Varchi e degli altri commentatori del suo tempo, per i quali i singoli passi della *Commedia* sono troppo spesso pretesto per un'esercitazione di dottrina aristotelica a sé, trascinati dall'idea che, se nella *Commedia* c'è tutto, allora per ogni singolo verso si può parlare di tutto, Gelli fa un notevole sforzo per ricostruire canti e situazioni secondo una precisa organizzazione, talvolta esercitando violenza al testo, ma non venendo meno ad un disegno coerente. Egli si accosta a Dante con entusiasmo ed ammirazione, ma anche con un suo particolare gusto di letteratura e di poesia. Non rinuncia a mostrare le qualità dotte, filosofiche e teologiche della *Commedia*, anzi la sua lettura è proprio volta a rivelare le molteplici stratificazioni culturali, le prospettive e le intersezioni complesse, per i significati e le intenzioni, entro cui si collocano episodi, personaggi, azioni, figure, parole; e nella capacità di sorprendere nella situazione concreta il coagularsi dell'energia intellettuale e figurativa di Dante, consiste il modo di lettura caratteristico di Gelli⁶⁶.

⁶⁵ Ivi, p. 9.

⁶⁶ Ivi, pp. 17-18.

In questo saggio, va riconosciuto, Maestri diede il meglio di sé. Nelle pagine gelliane, una lettura simbolica dei vari codici e registri espressivi della *Commedia*, è doveroso «riconoscere la densità ricca di contratte implicazioni delle dimostrazioni dantesche, ove l'organizzazione lessicale ed immaginifica rivela, in scorciature energiche e nette, una particolare concentrazione intellettuale»⁶⁷. Pertanto, volendo spiegare «il comportamento caratteristico di Gelli», la sua «interpretazione allegorica», Maestri si interrogò in merito all'associazione di significati riposti, i quali nondimeno concorrono a sciogliere alcuni nodi enigmatici:

L'intenzionalità dotta, che il commentatore si sforza costantemente di cogliere nella rappresentazione, tende, aristotelicamente, a ricostruire il processo dantesco dall'universale della cultura filosofica-teologica all'individuale del suo messaggio artistico, risalendo dal concentrato dell'immagine al complesso che la presuppone, dal punto alla base piramidale che lo sorregge⁶⁸.

La meravigliosa e irripetibile unità della lingua dantesca significa per Gelli una poesia drammaticamente esperita nella più autentica sfera spirituale. Maestri se ne avvide, e colse in quella feconda sperimentazione lo specchio di una introspezione: insomma, Gelli si serve di Dante per comprendere un contrappeso penitenziale, poiché parallelamente all'esperienza di una poesia teologica – come insegnò Landino ai tempi del Magnifico – acquista sempre maggior valore il fervido e ingegnoso idioma nel quale tale poesia è enunciata. E questa poesia trasforma in simboli quegli eventi drammatici la cui sfera etica costituisce il peso di un'oppressione moralistica, tanto acuta quanto smisuratamente stratificata. Gelli si propone di delucidare le potenzialità di certe istanze, facendosi artefice di

⁶⁷ Ivi, p. 18.

⁶⁸ Ivi, p. 19.

un nuovo effetto dialettico, dal volto cangiante, ma senza privarsi al tempo stesso del classicistico schema di tutela degli archetipi di ascendenza classica,

come nelle bellissime lezioni sul canto dei lussuriosi ed in particolare sull'episodio di Paolo e Francesca, fondate sulla duplice indagine della pietà di Dante e della finzione ambigua con cui il dannato maschera la sua colpa. Un'inclinazione legata ad una sensibilità più mondana spinge il Gelli a seguire il crescendo della compassione di Dante in un'atmosfera soffusa di mollezza, ove le colombe della similitudine sono scelte per emblema della lussuria perché animali sacri a Venere [...]. Tutto riceve in questo canto un ingentilimento rinascimentale, una finezza nuova, che tuttavia non offusca l'oggettività delle osservazioni⁶⁹.

Il sistema poliedrico congegnato dal Gelli sa resistere perché conformabile ai principi regolativi di una temperata interpretazione. Una costruzione abilissima finalizzata a comprendere i tratti distintivi di un *ordo* verbale che comporta una volontà inclusiva di significati contrapposti. Ecco così svilupparsi la spiegazione del critico che tende a definire la nobiltà dei personaggi propri della tragedia, senza nondimeno trascurare la relatività etica di cui si era avvalso il Gelli per legittimare la modulazione dantesca:

l'abbandono così apparentemente naturale di Francesca e l'indulgenza così apparentemente immediata di Dante non impediscono al Gelli di cogliere il sottile gioco dialettico fra il dannato, che vuole ingannare il poeta per attrarre la sua simpatia, affinché non comprenda la natura del peccato, e la ragione di Dante che non perde il controllo di sé⁷⁰.

Parrebbe a prima vista che l'inventario aristotelico cui il Gelli si attiene subisca talvolta l'influenza di un predicato poe-

⁶⁹ Ivi, p. 21.

⁷⁰ Ivi, p. 22.

tico che propende per una supina accettazione del principio di imitazione. Invero, specificò Maestri, la tassonomia rigorosa cui Gelli si riferisce quando vuole accordarsi con il testo dantesco valuta caso per caso ogni singolo episodio, senza lasciarsi abbindolare dal mirabile delle emozioni, anzi piuttosto appagando la sua indole di aristotelico, come dimostra la rigorosa combinazione di significati multipli attribuibili al vizio dell'indolenza:

È, infatti, proprio grazie alla sua formazione aristotelico-cristiana che il commentatore sa interpretare coerentemente episodi e passi famosi, con acutezza ed articolazione ammirevoli. Notevoli, ad esempio, le osservazioni sul canto degli ignavi, con la sottolineatura del disprezzo morale di Dante, filtrato attraverso la rinascimentale riprovazione per chi non lascia fama di sé nel mondo⁷¹.

Su un punto, per concludere, occorre insistere. Ovvero sui nitidi contorni del Maestri militante per ripercorrere correttamente il tragitto del critico e del politico⁷², a sua volta sdoppiato fino a intravedere nel Gelli un interlocutore di se stesso. Con la concisione di cui spesso si serve, cui corrisponde la capacità di discernere nitidamente i contorni dell'oggetto indagato, Maestri evidenziò l'aspetto più edificante del neostocismo civile del Gelli, energico nei suoi imperativi di pedagogia collettiva, più che mai vivi nelle loro stesse forzature, e perciò deliberatamente ammirati da Maestri:

Si vede una certa democraticità nella direzione didascalica della cultura di Gelli, ma essa piuttosto sottintende un rapporto di assimilazione devota in chi la partecipa, rispetto ad un sistema di verità già predisposte, convincenti di per sé. Il compito dell'uomo di

⁷¹ Ivi, pp. 20-21.

⁷² Sul politico militante, cfr. A. PIETRASANTA, *Delmo Maestri: un percorso di libertà*, in questo stesso fascicolo, pp. 215-33.

cultura si riduce allora ad una funzione, più che di elaborazione e ricerca, di illustrazione, o di comprensione lucida e misuratamente entusiastica. La vocazione gelliana a illustrare, parafrasare e tradurre tante pagine, riprese dalla grande tradizione antica e volgare, nasce da questa convinzione che il sapere, più che essere conquistato, ci è offerto e deve essere mediato ed accettato⁷³.

Nell'infuocato clima dell'Italia repubblicana degli anni Settanta, quando soluzioni di scelte eversive sembravano dare risposta ai conflitti laceranti di una nazione incapace di sottrarsi all'usura perbenistica delle convinzioni dei cattolici e dei marxisti, la critica letteraria, posta dinanzi a certi autori, si adeguò a teorie di giudizio ideologicamente connotate, da cui derivò, nell'intransigenza definitoria degli opposti schieramenti, l'incomprensione di molte opere e di molti testi. Maestri non escluse la caduta di certe etichette perlopiù di ascendenza politica (vale a dire, all'epoca, "partitica"), anzi la auspicò. Così per se stesso rettificò la pressione di tendenze sintomatiche, e si protesse dietro una lorica di arguta conoscenza storica, che applicò anche, vittoriosamente, nella sua interpretazione di Gelli (e parimenti di Firenzuola e Bandello).

Lungi da ogni rimozione o ribellismo post-crociano, nondimeno Maestri ritornò alla storia, specie alla storia politica, giacché il bravo critico letterario deve essere innanzitutto storico e filologo. Di qui lo scrupolo di fornire spiegazioni circa «la posizione dell'artigiano Gelli e le sue decisioni personali rispetto al malessere del ceto sociale a cui appartiene»⁷⁴. Non è scrupolo di poco conto. Tra aristotelismo regalista e avanguardia fiorentinizzante, Gelli non tenta di rielaborare canoni già praticati, e ormai superati dagli eventi, bensì di assicurarsi una posizione in apparenza conformista ma in realtà surrogata da un contegno prudente e rispettoso. È questo un aspetto

⁷³ Ivi, p. 12.

⁷⁴ Ivi, p. 8.

del Gelli con il quale Maestri si confronta come in uno specchio:

Certo noi poco sappiamo delle convinzioni politiche del Gelli, anche se è evidente l'adesione pacata, ma senza esitazioni, al principato e la costante impressione di avere a che fare con un uomo d'ordine, che non discute certi problemi perché li ha già risolti⁷⁵.

Sul filo dell'esperienza duale di un uomo che ha patito la sopraffazione della dittatura fascista e se ne è ribellato raggiungendo le file della Resistenza, Maestri vide in Gelli un antesignano del cosiddetto "moderato" dell'Italia rinata una seconda volta dopo il Risorgimento. E in effetti, vide bene. Tramite la sua produzione letteraria, Gelli si appresta a conquistare un posto protetto nel nuovo ordinamento principesco instaurato da Cosimo I, protetto da Carlo V grazie anche al matrimonio con la raffinata e affascinante Eleonora Álvarez de Toledo. Non si scherza con l'energico duca di Firenze, futuro granduca di Toscana. E Gelli lo sa bene:

Non ha bisogno di discutere di repubblica e di monarchia, giacché l'universo gli si presenta, sulla scorta di Dante, come ordine, in cui la vita politica ha il suo *optimum* nel principato⁷⁶.

In un sistema contrassegnato dal duraturo successo del principe, occorre adeguarsi a convenzioni storiche soggette a variabili combinatorie, giacché la coscienza dell'intellettuale, tipica poi dell'età moderna, è tenuta necessariamente a adeguarsi ai mutamenti, i quali comportano vere sostituzioni di forma e sostanza. Maestri, grazie anche alla sua personale vicenda di intellettuale *engagé*, ne riconobbe la sintesi mimetica, densa di ammaestramenti per l'età presente, proprio nell'in-

⁷⁵ Ivi, p. 4.

⁷⁶ Ivi, p. 5.

gegnoso Gelli, partecipe involontario dell'antitesi ma volontario partecipe di un vita civile ubbidiente a un decoro attuato con la forza del despotismo:

la piccola e media borghesia artigiana e commerciante fiorentina esce sconfitta, come l'aristocrazia del resto, dal tentativo di riorganizzare la repubblica e di garantirsi una più larga partecipazione al potere politico. Dopo la repubblica del 1527, questo ceto e i suoi rappresentanti a livello culturale, quando non rimangono chiusi in un repubblicanesimo puramente nostalgico, finiscono per rassegnarsi alla signoria medicea, che garantisce la pace e l'eguaglianza civile. È un'eguaglianza di sudditi davanti al signore, che chiede a tutti disciplina e ubbidienza, ma è quanto basta ad una classe stanca e delusa. Gelli risponde a queste inquietudini e stanchezze sul piano individuale e contemplativo, ove la razionalità e la fede gli garantiscono un cammino sicuro⁷⁷.

Avendo valore di simbolo, ricordato agli eventi del presente vissuti in prima persona dallo stesso Maestri, l'icastica figura del Gelli, più ancora di quelle di Firenzuola e Bandello, può ben figurare a suggellare l'epilogo della ardita condotta critica di un uomo come Maestri, anch'egli rifiorito in un'età fervida di relazioni sociali tra gli eruditi e i virtuosi della critica letteraria.

⁷⁷ Ivi, p. 8.

FRANCESCO SBERLATI

Esegesi dei “temperamenti”. Maestri studioso del Cinquecento.

Il saggio analizza l'attività di Delmo Maestri studioso della letteratura cinquecentesca, e si sofferma a illustrare la figura dell'editore e commentatore di Matteo Bandello, Agnolo Firenzuola, Giovan Battista Gelli. Il lavoro tenta di mettere in evidenza le novità critiche introdotte da Maestri, e la sua particolare concezione di critica letteraria, mai disgiunta da un preciso orizzonte ideologico, nel quale anche la politica, intesa come partecipazione militante al servizio della collettività, ha parte attiva.

Exegesis of the “temperaments”. Maestri, scholar of the sixteenth century.

This paper analyses the work of Delmo Maestri, scholar of sixteenth-century literature, and focuses on illustrating the figures of Matteo Bandello, Agnolo Firenzuola and Giovan Battista Gelli as publishers and commentators. The work attempts to highlight the critical innovations introduced by Maestri and his particular conception of literary criticism, which was never separated from a precise ideological horizon, in which politics, understood as militant participation in the service of the community, also played an active role.

Articolo presentato a ottobre 2025. Pubblicato *on line* a dicembre 2025
© 2025 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 XI, 2025
DOI: 10.13129 / 2421-4191 / 2025.11.235-268

SUSANNA VILLARI

LE OPERE GIRALDIANE
NELL'INTERPRETAZIONE DI DELMO MAESTRI

Vorrei iniziare con un ricordo personale. Quando nel 1979 Gianvito Resta (allora docente di Letteratura italiana presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Messina)¹ mi affidò una tesi di laurea sugli *Ecatommiti* di Giraldo, il mio disorientamento fu notevole: mi era parso che il professore avesse confidato troppo sulle mie forze e che l'opera fosse eccessivamente impegnativa per una laureanda. Nel contempo però mi venivano suggeriti come base scientifica di partenza i due articoli dedicati da Delmo Maestri alla raccolta novellistica giraldiana², destinati ad aprire la strada a un'adeguata valutazione critica dell'opera, nonché a un efficace riconoscimento del ruolo e degli intenti del suo autore. Certamente Resta aveva ben percepito il valore innovativo di quei due saggi e anzi era scaturita proprio da essi l'esigenza di promuovere nuove ricerche, tenendo conto anche del rinnovato interesse

¹ Su Gianvito Resta (Taranto 1921- Messina 2011), noto agli studiosi per i notevoli contributi nel campo della filologia umanistica, cfr. G. ALBANESE, *Resta, Gianvito*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LXXXVII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 2016, pp. 27-29.

² D. MAESTRI, «*Gli Ecatommiti*» del Giraldo Cinzio: una proposta di nuova lettura e interpretazione, «Lettere italiane», XXIII (1971), pp. 306-31; D. MAESTRI, I «*Dialoghi della vita civile*» negli «*Ecatommiti*» di G. B. Giraldo Cinzio e nella *trattatistica rinascimentale*, «Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli. Sezione romanza», XVII, 2 (1975), pp. 363-78.

per la novellistica che in quegli anni si concretizzava con i primi prodotti della prestigiosa “Collana dei Novellieri italiani” diretta da Enrico Malato per la Salerno Editrice, nella quale sarebbe poi confluita nel 2012 l'edizione a mia cura degli *Ecatommiti*³. Tutto concorreva a rendere l'impresa della mia tesi di laurea, pur con tutte le difficoltà, assai allettante, ma fu proprio l'accurata rilettura dell'opera fatta da Delmo Maestri a tracciare le coordinate entro le quali iniziai a muovermi, con il proposito di contribuire a scardinare quelle categorie interpretative obsolete che alimentavano i fraintendimenti e i pregiudizi sull'opera giraldiana e sulla novellistica quattro-cinquecentesca. Cominciai a leggere l'opera attraverso il filtro delle indicazioni di Maestri, e le novelle, insieme alle relative “cornici” narrative, mi apparvero da subito di estremo interesse, intrise di implicazioni etico-politiche e strettamente legate a un progetto edificante⁴. Fin dalla prima lettura le mie impressioni (corroborate dalle valutazioni di Maestri) si rivelarono distanti dal giudizio di Di Francia:

Per conto nostro, l'opera di Giraldo, indubbiamente meditata, diligente, anche buona in molti particolari, si presenta, nel suo complesso, piuttosto uggiosa e pesante. Lo scrittore che discute su vari problemi, non senza vigore di logica e buon senso, con quel suo argomentare diritto, equilibrato, convinto; che, oltre a ciò, si mostra sinceramente animato dai più onesti propositi di virtù, ha messo insieme una raccolta ponderosa, d'indiscutibile valore, la quale, se non consenso e simpatia, merita certamente rispetto e

³ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, a cura di S. VILLARI, Roma, Salerno Editrice, 2012, 3 vol.

⁴ Alcuni anni dopo l'uscita degli articoli di Maestri, Marzia Pieri riconobbe tali aspetti della raccolta anche nella complessa peculiare fisionomia («quasi un “manuale di vita”»): M. PIERI, *La strategia edificante degli «Ecatommiti»*, «Esperienze letterarie», III, 3 (1978), pp. 43-74: 46.

considerazione. Ma occorre subito dire, che questo suo valore è più intellettuale e morale, che artistico⁵.

Quell'autorevole profilo, che ovviamente rispecchiava la temperie storico-critica primo-novecentesca, si innestava in una visione del fenomeno novellistico cinquecentesco quale esito del processo di imitazione del *Decameron*. De Sanctis aveva addirittura descritto l'insieme della produzione di novelle del XVI secolo come «il *Decamerone* in putrefazione»⁶, ed era già un passo notevole, da parte di Di Francia, l'aver riconosciuto qualche tratto positivo in una narrativa rinascimentale ritenuta «senza ideali e senza colori e in una forma pedantesca e sbiadita»⁷. Di Francia, pur ammettendo i pregi della raccolta giraldiana derivanti dall'originale combinazione di materiali tradizionali, ne stigmatizzava i difetti che avevano condannato l'opera «all'abisso della dimenticanza»⁸. Da un quadro interpretativo così desolante doveva prendere le mosse Delmo Maestri, raggiungendo l'obiettivo di illustrare l'impalcatura ideologica – misconosciuta fino a quel momento dalla critica – che sorreggeva i racconti giraldiani. Riconoscere l'ideologia in

⁵ L. DI FRANCIA, *Novellistica*, vol. II: *XVI-XVII secolo. Storia dei generi letterari italiani*, Milano, Vallardi, 1925, pp. 69-70.

⁶ F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana* [1^a ed. 1870], Firenze, Sansoni, 1963, p. 390.

⁷ Così ancora DE SANCTIS, *ibidem*.

⁸ DI FRANCIA, *Novellistica*, pp. 87-88. Occasionale era stata fino a quell'altezza cronologica l'attenzione agli *Ecatommiti*, e spesso orientata a confermare o smentire l'autenticità degli intenti moralistici dell'autore nel clima culturale della Controriforma. Basti osservare la bibliografia critica giraldiana fino agli anni Trenta del Novecento (e oltre) per avere un'idea abbastanza precisa delle tendenze e degli ambiti di interesse che potevano animare lo studio delle opere giraldiane, tenute ai margini della letteratura. Cfr. I. ROMERA PINTOR, *Bibliografia giraldiana «vingt ans après»*, Madrid, Fundación Updea, 2018 (e aggiornamenti *on line* previsti nel sito della rivista «Studi giraldiani. Letteratura e teatro»).

una produzione che pure Dionisotti aveva qualche anno prima definito «nuda di poesia e di pensiero»⁹ significava imprimere una notevole svolta non solo nell'approccio agli *Ecatommiti*, ma anche nella costruzione del profilo di un letterato che ai suoi tempi aveva occupato una posizione di spicco nel panorama intellettuale.

Un'operazione critica di questo tipo era resa possibile dall'abbandono dei pregiudizi della critica romantica ed estetica e nel contempo da una rilettura rigorosa della raccolta, capace di far emergere con obiettività gli aspetti politici e civili della speculazione giraladiana, di sottolineare i nessi fra le istanze poetiche (affidate ai *Discorsi intorno al comporre dei romanzi, delle commedie e delle tragedie*) e la scrittura narrativa e drammaturgica, di comprendere la forte funzione esemplare e pedagogica attribuita dall'autore ai suoi testi, in un generale progetto di rifondazione sociale.

L'altro aspetto determinante per il nuovo corso della critica giraladiana fu la restituzione ai *Dialoghi della vita civile* della loro piena funzionalità all'interno degli *Ecatommiti*, tra la quinta e la sesta deca di novelle¹⁰. I *Dialoghi*, considerati spuri nell'ottica di un confronto con il modello decameroniano (di cui essi dovevano se mai rappresentare una sorta di corrispettivo, assai dilatato e sproporzionato, dell'Introduzione alla quarta giornata del *Decameron*)¹¹, venivano per la prima volta osserva-

⁹ C. DIONISOTTI, recensione a P. HORNE, *The tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi*, Oxford, University Press, 1962, «Giornale storico della letteratura italiana», CLX (1963), pp. 114-21, ora in *Scritti di storia della letteratura italiana*. IV. *Recensioni e altri scritti*, a cura di T. BASILE, V. FERA e S. VILLARI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016, pp. 346-55: 355.

¹⁰ Cfr. MAESTRI, I «*Dialoghi della vita civile*» negli «*Ecatommiti*».

¹¹ Di Francia (*Novellistica*, p. 69) aveva giudicato i *Dialoghi* «non confacenti al carattere ameno di un novelliere». Dovevano essere state considerazioni di questo tipo a sollecitare l'omissione dei *Dialoghi* nelle edizioni ottocentesche degli *Ecatommiti* (Firenze, Borghi, 1833/1834 e Torino, Pomba, 1853/1854).

ti nel loro rapporto dinamico con la cornice intradiegetica e con le novelle, secondo una prospettiva critica originale.

Nell'approccio critico del professore alessandrino, gli scrupoli filologici erano perfettamente combinati e funzionali a un'attenzione agli aspetti tematici e ideologici dei testi, e programmatico è stato il suo distacco da generalizzazioni e dogmatismi¹². Nell'articolo sopracitato sugli *Ecatommiti*, del 1971, la demolizione dei pregiudizi critici alimentati dall'estetica di derivazione romantica e idealistica (De Sanctis, Croce, Flora, Momigliano) è accompagnata dalla lucida illustrazione della nuova temperie storico-culturale novecentesca in cui poteva iscriversi una rivalutazione di autori come Giralardi:

1. il delinearsi, nel clima decadentistico europeo, di una nuova simpatia per il Barocco, che porta con sé un interesse per forme artistiche, prima considerate deliranti, turgide, abnormi, non solo per eccesso di immaginazione, ma per l'intervento del calcolo, dell'intelligenza, del controllo critico;
2. La ricerca del nesso tra poetica e poesia, che segna la crisi dell'estetica e dei metodi del primo Croce ed approfondisce il concetto della personalità artistica e il suo rapporto con la storia;
3. la variegata e spesso contraddittoria introduzione del concetto di Manierismo per cogliere quel momento dell'arte, che sta fra Rinascimento e Barocco ed è irriducibile ad inqualificato momen-

¹² Non si potrebbero usare parole più efficaci di quelle usate da Gianluigi Ferraris (*Le passioni di Delmo Maestri*, «Quaderno di storia contemporanea - ISRAL», 59, 2016, pp. 109-13: 110-11) per descrivere le attitudini metodologiche di Delmo Maestri: «Nello storicismo connesso a una visione ideologica della storia e della politica fondamentalmente marxista, ma criticamente aperta, non dogmatica, erano inquadrati un assoluto scrupolo filologico e una particolare attenzione agli aspetti tematici dell'opera, precipua eredità, questa, del magistero gottiano. Delmo evitò sempre le strettoie di un rigido sociologismo storicistico, e restò al pari diffidente rispetto a certe suggestioni, spesso modaiole, di certi *ismi* recenziori, quanto meno dallo strutturalismo in poi [...]».

to di transizione, incerto fra un Rinascimento che finisce ed un Seicento che inizia¹³.

Ma egli osservava come l'attenzione riservata a Giraldi fosse fino a quel momento limitata a «esigenze di revisione» piuttosto che a «concrete valutazioni», riferendosi sia alla «ragionevole» rilettura di Horne, «tramata di gusto anglosassone e di vibrazioni elisabettiane», sia all'ormai famoso “pregiudizio” di Dionisotti sulle carenze ideologiche e artistiche del ferrarese¹⁴.

Si trattava dunque di tradurre i generici propositi di una revisione critica in accurate riletture, come lo stesso Dionisotti – rimproverando a Horne l'assenza di un giudizio filologicamente fondato – aveva del resto auspicato. E l'articolo di Maestri serviva proprio a segnalare la debolezza della critica pregressa per richiamare l'attenzione su

due aspetti essenziali della personalità giraldiana: l'impegno teorico e critico anche acuto e la severa e tetra moralità, che deve essere esaminata, comunque la si consideri, come una costante del suo modo di affrontare i problemi¹⁵.

Quelli che i critici avevano considerato limiti della produzione giraldiana, erano, insomma, per Maestri aspetti qualificanti da comprendere, contestualizzare e valorizzare.

Non sembra un caso che a un intellettuale politicamente impegnato come Maestri non sfuggissero proprio quei presupposti politici ed etico-sociali e quei contenuti squisitamente ideologici dell'opera giraldiana, al di là dei meriti “artistici”, il cui riconoscimento era comunque subordinato a parametri critici ed estetici variabili nel tempo. Porre al centro dell'inte-

¹³ MAESTRI, «*Gli Ecatommiti*» del Giraldi Cinzio, p. 330.

¹⁴ Ivi, pp. 330-31. Il rinvio è ovviamente a HORNE, *The tragedies* e alla relativa recensione di Carlo Dionisotti, sopra ricordata (nota 9).

¹⁵ MAESTRI, «*Gli Ecatommiti*» del Giraldi Cinzio, p. 331.

resse critico proprio quei *Dialoghi della vita civile*, nell'Ottocento soggetti a una *damnatio memoriae*¹⁶, significava, appunto, recuperare la forza dell'ideologia giraldiana, connettendo l'efficace strategia narrativa delle novelle alla riflessione etico-filosofica di impronta umanistico-rinascimentale.

Contrariamente alla visione di ascendenza romantica ed estetico-idealistica di una letteratura rinascimentale disimpegnata e soffocata da sovrabbondanti sovrastrutture retoriche, veniva posto in risalto quel principio dell'impegno civile che improntava di sé, in realtà, tanta letteratura umanistica, e che in Giraldis ritornava con la forte formulazione dell'idea della priorità della vita attiva su quella contemplativa:

In questo modo il Giraldis introduce il notevole motivo della solidarietà civile ed affronta il tema del rapporto della vita attiva e della vita contemplativa con un'umanissima difesa del dovere ed impegno civile¹⁷.

Certamente tale idea era commisurata alle effettive strutture politico-sociali del Cinquecento:

Il suo ideale è infatti un regime paternalistico, non irrigidito nei meccanismi istituzionali, livellatori e spietati dell'assolutismo, ove l'ordine sia garantito, più che dalla durezza della legge, da una personale misura di equità e di umanità, distante dalla barbarie e dall'eccessivo rigore¹⁸.

I tempi non potevano concedere niente di più all'ideologia di un letterato del Cinquecento integrato nelle sfere del potere politico (nella sua qualità di consigliere di Ercole II d'Este), ma proprio alla luce del coevo retroterra storico-politico, Maestri coglie l'importanza delle preoccupazioni di Giraldis che traspaiono dallo «sforzo di indicare un potere politico compa-

¹⁶ Cfr. MAESTRI, *I «Dialoghi della vita civile» negli «Ecatommiti»*.

¹⁷ *Ivi*, p. 373.

¹⁸ *Ivi*, p. 374.

tibile con la morale, ma anche con la realtà»¹⁹; preoccupazioni legate a

quelle storiche manifestazioni della spietatezza e della iniquità, che accompagnavano, in Italia ed in Europa, lo sviluppo dell'assolutismo. Esclusa una giustificazione politica di tipo machiavelliano, ed anche quella della ragion di stato come *extrema ratio*, il Giraldi non poteva fare a meno di considerare queste manifestazioni come una degenerazione del sistema e di condannarle come prova della tirannide²⁰.

L'altra opera giraldiana studiata da Delmo Maestri, ancor prima che Walter Moretti ne fornisse un'edizione moderna, è il *Discorso intorno a quello che si conviene a giovane nobile e ben creato nel servire un gran principe* (Pavia, Bartoli, 1569). Anche questo trattato, allora ignorato dalla critica, si iscrive in un percorso di riflessione sui rapporti di corte e sul ruolo del cortigiano, in un contesto che non è più quello ideale descritto da Castiglione nel *Cortegiano*, ma quello inquietante, dominato dall'intrigo e dalla simulazione, in cui si manifesta la crisi degli equilibri rinascimentali; un contesto in cui il giovane cortigiano deve districarsi in una sorta di conciliazione tra l'esercizio delle virtù morali e la soggezione al volere del principe, ma senza mai cedere ad ordini "disonesti"²¹.

¹⁹ Ivi, p. 375.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Cfr. D. MAESTRI, *Potere e cortegiania nella seconda metà del Cinquecento: il «Discorso sul servire un gran principe» e uno Zibaldone pseudo-giraldiano*, «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. 91-103. Concomitante alle giornate di studio su Giraldi è, appunto, l'uscita dell'edizione moderna del trattato: *L'uomo di corte [Discorso intorno a quello che si conviene a giovane nobile e ben creato per servire un gran principe]*, a cura di W. MORETTI, Modena, Mucchi, 1989. Al *Discorso*, che offre importantissimi spunti per la definizione dei dibattiti politici della seconda metà del Cinquecento, ho dedicato qualche riflessione: S. VILLARI,

Non è trascurabile, tra i contributi di Maestri, l'edizione di uno *Zibaldone* fiorentino²², la cui ricezione, per un curioso abbaglio attributivo²³, si era nel XIX secolo impropriamente intrecciata allo studio della produzione giraladiana. Smentita fin dagli anni Sessanta dell'Ottocento la paternità dello scrittore ferrarese²⁴, chiarito il ruolo delle quattro lettere commendatizie di quest'ultimo trascritte all'interno del diario stesso, indirizzate ad alcuni personaggi influenti della corte sabauda per far ottenere al cittadino fiorentino Baccio TINGHI un'udienza presso il duca Emanuele Filiberto²⁵, restava da esaminare il contenuto del diario stesso, un disordinato e corposo memoriale ascrivibile al genere della "letteratura mercantile". Delmo Maestri lo ha ampiamente commentato nella sua edizione, soffermandosi sulla fisionomia dell'autore, il fiorentino Baccio TINGHI, e ricostruendone, attraverso le carte del diario

Giraldi intellettuale e segretario alla corte estense, «Chroniques italiennes», web XXXIII, 2 (2017), pp. 131-53.

²² BACCIO TINGHI, *Zibaldone*, a cura di D. MAESTRI, Torino, Tirrenia Stampatori, 1995.

²³ Fu Antonio Marsand, dopo un affrettato e superficiale esame, ad attribuire lo *Zibaldone* a Giraldi, facendosi ingannare probabilmente dalla presenza al suo interno di quattro lettere dello scrittore ferrarese (A. MARSAND, *I manoscritti italiani della Regia Biblioteca parigina*, Parigi, Stamperia Reale, 1835, n° 175). Il codice del XVI secolo, di 259 carte, si conserva a Parigi, Bibliothèque Nationale (It. 998); reca il titolo *Zibaldone di conti e di cose scritte alla carlona, ma vere bene, per esserci dentro scritte tutte le mie coglionerie e presso che io non dissi ancora le cacherie*.

²⁴ Emerse, infatti, da una lettura più attenta, che lo *Zibaldone* non poteva essere di Giraldi, al quale l'autore (identificato con Baccio TINGHI per precisi richiami interni) si riferiva in terza persona, citandolo come colui che doveva raccomandarlo alle autorità sabaude. Sulla questione cfr. MAESTRI, *Introduzione a TINGHI, Zibaldone*, p. 12.

²⁵ Si tratta delle lettere (edite in GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996, n. 108, 109, 110, 111, pp. 308-88) indirizzate rispettivamente a Girolamo della Rovere, Tommaso Langusco, Francesco Asinari, Antonio Maria Savoia.

stesso, non solo l'attività mercantile (attestata anche dalle note di spese e di viaggio) e il velleitario progetto di negoziare con il duca di Savoia l'impianto di una salina in Piemonte, ma anche i vivaci indugi descrittivi sulla coeva cronaca quotidiana, su ambienti e luoghi, con la voluta espressività della lingua viva e del "parlato". Baccio TINGHI registrava nel suo diario, tra l'altro, come il 23 marzo del 1563 Giraldi gli avesse chiesto di poter ripubblicare i suoi *Discorsi intorno al comporre dei romanzi, delle comedie e delle tragedie* (già editi a Venezia, Giolito, 1554)²⁶. Pure su questo punto le mie ricerche si incrociavano ancora una volta con quelle di Delmo Maestri, e ricordo che lo *Zibaldone* di TINGHI fu l'oggetto di una nostra conversazione in occasione del convegno giraldiano del 1989²⁷, proprio in margine al suo intervento su Giraldi autore del *Discorso* sul giovane nobile e sul diario pseudo-giraldiano²⁸. È stata questa l'unica occasione di un mio incontro con Delmo Maestri, che mi ha lasciato il ricordo di lui come persona affabile e aperta, capace di mettere a proprio agio chi, come me, appena inserita nel mondo accademico universitario da semplice dottoranda, poteva sentirsi intimidito da quel consesso di professori ed eruditi già affermati e stimati. Considero un segnale di grande generosità – un ulteriore piccolo tassello per arricchire il suo profilo umano e intellettuale – l'aver voluto, in virtù di quella conversazione, includermi immeritatamente tra le persone da

²⁶ TINGHI, *Zibaldone*, p. 62. È stato accertato che il fratello di Baccio, Filippo, gestiva una tipografia: cfr. U. ROZZO, *Filippo TINGHI editore tipografo e libraio tra Firenze, Lione e Ginevra*, «La bibliofilia», CIX, 3 (2007), pp. 239-70.

²⁷ Vd. sopra, nota 21.

²⁸ Avevo citato lo *Zibaldone* di Baccio TINGHI in un libretto allora pubblicato e presentato a quel convegno: S. VILLARI, *Per l'edizione critica degli «Ecatommisti»*, Messina, Sicania, 1988.

ringraziare «per gli aiuti ed i consigli» nell'allestimento della sua edizione²⁹.

Tornando allo *Zibaldone*, l'edizione realizzata da Maestri è una vivida attestazione dei suoi interessi letterari ed eruditi, ma anche della sua attenzione alle espressioni vive e concrete della storia sociale ed economica, della consapevolezza che la letteratura non è avulsa dalla società in cui è stata prodotta e che l'analisi delle opere non può essere slegata dall'individuazione dei loro presupposti ideologici. E d'altra parte l'analisi condotta da Maestri sull'opera giraldiana, in particolare sulle novelle e sui trattati di argomento etico-politico, non soltanto fa emergere le competenze del critico acuto, capace di imprimere una svolta interpretativa destinata a lasciare il segno negli studi successivi, ma svela in controluce anche la passione dell'intellettuale antifascista, civilmente impegnato nella difesa delle conquiste democratiche, dopo l'attiva partecipazione alla resistenza contro il fascismo e il nazismo³⁰.

Si tratta della conferma, oggi, della possibilità di stabilire, pur nelle oggettive distanze dalle opere antiche, quei nessi di continuità che consentono di comprendere allo stesso tempo il passato e il presente, mantenendo al centro dell'attenzione la dimensione umana che è il fulcro della riflessione umanistica e che ha alimentato i dibattiti etico-sociali delle epoche trascorse.

²⁹ TINGHI, *Zibaldone*, p. [7].

³⁰ Su questi aspetti si vedano, in questo stesso fascicolo, i saggi di A. PIETRASANTA, *Delmo Maestri: un percorso di libertà*, pp. 215-33 e di F. SBERLATI, *Esegesi dei "temperamenti". Maestri studioso del Cinquecento*, pp. 235-68.

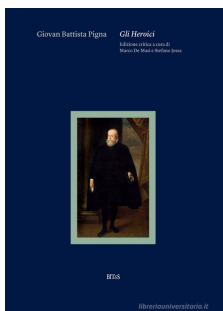
Le opere giraldiane nell'interpretazione di Delmo Maestri.

Muovendo da qualche ricordo personale, il saggio ripercorre gli studi pionieristici condotti sulle opere di Giraldo Cinthio da Delmo Maestri, in sintonia con suoi peculiari interessi ed esigenze culturali. Nella storia della critica giraldiana tali studi hanno rappresentato una svolta ai fini di una più adeguata ricostruzione della fisionomia culturale dello scrittore ferrarese.

Giraldi's works according to Delmo Maestri's interpretation.

Starting from some personal memories, this paper retraces the pioneering studies conducted on Giraldo Cinthio's works by Delmo Maestri, in line with his particular interests and cultural needs. In the history of Giraldi criticism, these studies represented a turning point in terms of a more adequate reconstruction of the cultural physiognomy of the Ferrara-born writer.

RECENSIONE



GIOVAN BATTISTA PIGNA, *GLI HEROICI*, edizione critica a cura di MARCO DE MASI e STEFANO JOSSA, Milano, BIT&S, 2025, 158 pp.

L'edizione critica del trattato di Giovan Battista Pigna costituisce l'approdo di percorsi di ricerca paralleli di due studiosi, Marco De Masi e Stefano Jossa¹, entrambi impegnati nell'osservazione del fenomeno della teorizzazione, produzione e ricezione della letteratura epico-cavalleresca nell'Italia del Rinascimento². Ai cultori della letteratura cinquecentesca non

¹ Il lavoro critico editoriale è stato così distribuito (vd. Premessa, p. 6): trascrizione del testo a cura di De Masi; introduzione, nota al testo, notazioni critiche, commento e apparati a cura di Jossa. La trascrizione è stata fondata su criteri conservativi, nel rispetto delle peculiarità grafiche proprie del tempo, con interventi editoriali limitati alla sfera paragrafematica a garanzia della leggibilità del testo. Si tratta di una scelta apprezzabile, anzi esemplare e auspicabile per tutte le edizioni di testi cinquecenteschi, che andrebbero oggi riproposte nella veste il più possibile aderente all'uso degli autori.

² A Marco De Masi si deve la tesi di dottorato sull'argomento: *Cavaliere e principe: etica cortese e arte dello stato nell'immaginario eroico del Rinascimento italiano* (supervisore Riccardo Brusca, Università di Firenze, 2004). A Stefano Jossa studi di più lunga durata, a partire dal fondamentale *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Napoli, Vivarium, 1996, all'interno del quale è ben delineata la contrapposizione ideologica tra Giovan Battista Giraldis (p. 254: «il poema come storia») e Giovan Battista Pigna (p. 293: «il poema come idea»).

risulterà certo sorprendente o inopportuna la scelta di mettere in circolazione, con le dovute attenzioni filologiche e critiche, gli *Heroici*, pur essendo un'opera così lontana dalla nostra sensibilità, dimenticata o ignorata dai manuali di letteratura italiana, come tante altre che non hanno meritato (per ragioni storicamente comprensibili) di entrare nel canone della nostra letteratura³.

L'opera si compone di un trattato (gli *Heroici*) e di un poemetto di cinquanta stanze (l'*Heroico*). Il primo è un ampio "autocommento", suddiviso in tre libri, in cui si descrivono i contenuti, le premesse poetiche e le implicazioni filosofiche, religiose, politiche dei versi del poema. La "sfortuna" dell'opera è sancita dalla sua scarna tradizione: un'unica edizione (Venezia, Giolito, 1561), comprendente trattato e poemetto, e un solo manoscritto superstite (Roma, Biblioteca Corsiniana, ms. 2136, 32.A.12 [= Rossi 99]) recante soltanto l'*Heroico*. Eppure la pubblicazione presso uno dei maggiori tipografi del Cinquecento, Gabriel Giolito de' Ferrari, è di per sé il segnale non trascurabile e storicamente indiscutibile del prestigio goduto a quell'altezza cronologica dal suo autore⁴, entrato nell'*entourage* di Alfonso II d'Este come segretario ducale, senza farsi scrupolo di soppiantare il suo maestro e riva-

³ Sull'*Heroico* si era soffermata qualche anno fa, proprio in un fascicolo di questa rivista, Giulia Tirinnanzi (*L'«Heroico» di Giovan Battista Pigna*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», III, 2017, pp. 137-74: 161-73 per i versi dell'*Heroico*), anticipando l'interesse e le aspettative per la pubblicazione moderna integrale di un'opera che consente ora di aggiungere ulteriori tasselli alla complessiva ricognizione del dibattito e delle tendenze poetiche cinquecentesche.

⁴ Jossa fa notare come uno degli esemplari (conservato a Firenze, Biblioteca Nazionale, 5.5.156), accogliendo in un'unica rilegatura gli *Heroici* e il *Ragionamento della poesia* di Bernardo Tasso (Venezia, Giolito, 1562), realizzasse un dittico con i due autori che allora perseguivano «l'obiettivo di costruzione dell'egemonia letteraria dell'area padana» (JOSSA, *Introduzione a PIGNA, Gli Heroici*, p. 20).

le, Giovan Battista Giralardi, appartenente alla generazione precedente e rappresentante di un'opposta visione poetica e politico-culturale. Giralardi, d'altra parte, aveva composto un poema altrettanto "sfortunato", e per di più incompiuto, l'*Hercole*, edito in una stesura parziale di ventisei canti nel 1557 (Modena, Gadaldini)⁵. Agli studiosi spetta il compito di chiarire le

⁵ Gli abbozzi di nuovi canti e le rielaborazioni di alcuni di quelli già editi si leggono ora in GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Canti dell'«Hercole» (Classe I 406 della BCAFè)*, edizione critica a cura di C. MOLINARI, Ferrara, Edisai, 2016. A questa impresa critico-editoriale, che pure ha messo in circolazione materiali inediti e sommersi per secoli, sono stati dedicati incontri di studio, i cui esiti sono in parte confluiti nel volume *Da Ferrara a Firenze: incontri giraldiani. Per Carla Molinari*, a cura di I. ROMERA PINTOR e S. VILLARI, Roma, Aracne, 2018. Sull'*Hercole* giraldiano: D. RASI, *Tra epica classica e tradizione romanzesca: introduzione all'«Ercole» di G. B. Giralardi Cinzio*, «Schifanoia», IV (1987), pp. 73-83; R. BRUSCAGLI, *Vita d'eroe: l'«Ercole»*, «Schifanoia», XII (1991: Atti delle Giornate di Studio dedicate a G. B. Giralardi Cinzio, Tortona, 27-29 aprile 1989, a cura di R. BRUSCAGLI e U. ROZZO), pp. 9-19; D. RASI, *L'«Ercole» "cortese" di G. B. Giralardi Cinzio*, in *Miscellanea di studi in onore di Marco Pecoraro. I. Da Dante al Manzoni*, a cura di B. M. DA RIF e C. GRIGGIO, Firenze, Olschki, 1991, pp. 223-45; C. MOLINARI, «Corretto et rescritto in forma grande». Note sul codice classe I 406 della Biblioteca Comunale Ariostea. I canti undici dell'«Ercole» di G. B. Giralardi Cinzio, «Studi italiani», XXXIV (2005), pp. 139-98; S. JOSSA, *Gli eroi e i mostri. Mito e storia nell'«Ercole» di G. B. Giralardi Cinzio*, in *Giovan Battista Giralardi Cinzio gentiluomo ferrarese. Atti del Convegno internazionale di Studi nel V centenario della nascita di G. B. Giralardi Cinzio* (Ferrara, 1-2 dicembre 2004), a cura di P. CHERCHI, M. RINALDI e M. TEMPERA, Firenze, Olschki, 2008, pp. 145-56; G. BALDASSARRI, *Sull'«Ercole» del Giralardi Cinzio*, in *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia: studi in onore di Guglielmo Gorni*, a cura di M. A. TERZOLI, A. ASOR ROSA e G. INGLESE, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 258, t. II, 2010, pp. 311-37; C. MOLINARI, *I canti dell'«Hercole» secondo l'autografo Classe I 406 della BCAFè: note sulla vicenda redazionale del poema giraldiano*. Atti del Simposio internacional en homenaje a Renzo Cremante: Giovan Battista Giralardi Cinthio: hombre de corte, preceptista y creador (Valencia, 8-10 novembre 2012), a cura di I. ROMERA PINTOR, «Critica letteraria», XLI, 159-160 (2013), pp. 503-32; C. MOLINARI, *L'«Hercole» di G. B. Giralardi*

motivazioni storiche del successo o dell'insuccesso di un'opera, tenendo conto dei parametri etici, poetici ed estetici del tempo in cui è stata prodotta. Ed è proprio quanto viene fatto in questa edizione degli *Heroici*, nella quale gli intendimenti di Pigna vengono messi a fuoco nel contesto culturale dei dibattiti sul genere del poema epico-cavalleresco, quando la promozione dell'*Orlando furioso* – concepito e diffuso ormai come un “classico”, in vesti editoriali sempre più sofisticate⁶ – coesiste con la ricerca di soluzioni poetiche nuove. Sull'onda delle interpretazioni della *Poetica* aristotelica, che diventa il testo chiave per la codificazione dei generi letterari, si apre la strada alla nuova stagione epica. Giraldi con l'*Hercole* e Pigna con l'*Heroico* offrono modelli nuovi di poemi, in vario modo atti a superare l'*impasse* di una “varietà” di stampo ariostesco da più parti percepita come incompatibile con il principio di unità dedotto dalla *Poetica* aristotelica, e parallelamente operano sul piano teorico, l'uno con il *Discorso intorno al comporre dei romanzi*⁷, l'altro con i trattati *I Romanzi*⁸ e gli *Heroici*. Nel 1562 esce il

Cinthio tra scartafacci autografi e editio princeps durante il pontificato di Paolo IV, «Schifanoia», XLIV-XLV (2013), pp. 73-86.

⁶ Basti il ricordo della monumentale edizione curata da Girolamo Ruscelli: *Orlando furioso* [...], Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1556, preceduta e seguita da numerose iniziative editoriali, in cui è notevole la presenza di sussidi e apparati paratestuali e iconografici.

⁷ Composto nel 1548 ed edito insieme al *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*: GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre de i romanzi, delle comedie e delle tragedie e di altre maniere di poesie*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli, 1554 (ed. critica: *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). Il *Discorso intorno al comporre dei romanzi* era indirizzato proprio a Pigna e muoveva dall'obiettivo di giustificare e valorizzare l'*Orlando furioso*, prospettando la liceità di una scrittura poetica aderente alle esigenze culturali ed etiche dei tempi nella quale è scritta.

⁸ GIOVAN BATTISTA PIGNA, *I Romanzi*, Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1554 (ed. critica a cura di S. RITROVATO, Bologna, Commissione dei testi

Rinaldo di Torquato Tasso⁹, con il quale viene tentata la conciliazione tra l'impianto dei moderni e quello degli antichi poeti, rispettando il dettato aristotelico, ma senza intaccare il «diletto» ricercato dai lettori:

Né credo che vi sarà grave che io, discostatomi alquanto da la via de' moderni, a que' miglior antichi più tosto mi sia voluto accostare, che non però mi vedrete astretto a le più severe leggi d'Aristotile, le quali spesso hanno reso a voi poco grati que' poemi che per altro gratissimi vi sarebbono stati; ma solamente que' precetti di lui ho seguito i quali a voi non tolgono il diletto [...] (TASSO, *Il Rinaldo, Ai lettori*, ed. NAVONE, p. 46).

Per tali riflessioni, e a proposito della discussa tecnica ariostesca dell'*entrelacement* e del ricorso ai proemi ai singoli canti (giustificata proprio in nome del diletto), veniva chiamato esplicitamente in causa proprio Pigna:

E io credo che vero sia ciò ch'il dottissimo Pigna dice in questa materia, che l'Ariosto tai proemi non avrebbe fatto, se non avesse stimato che trattando di varii cavalieri e di varie azioni, e tralasciando spesso una cosa e ripigliandon'un'altra, gli era necessario render talvolta docili gli uditori [...] (TASSO, *Il Rinaldo, Ai lettori*, ed. NAVONE, p. 48).

Il Tasso autore del *Rinaldo* privilegia la prospettiva di Pigna teorico dei *Romanzi*, così come per l'impianto più rigorosamente "epico" della *Gerusalemme liberata* la strada era quella aperta non solo dai *Discorsi* giraldiani (da cui Torquato mutua però tacitamente la teoria della conciliazione tra unità e varie-

di lingua, 1997). Al contrario di Giralda, Pigna svincola la poesia dalla storia e punta sulla "meraviglia" e sul "diletto" scaturiti e disciplinati dalle perfette regole dell'*imitatio* (cfr. JOSSA, *Rappresentazione e scrittura*, pp. 180-95).

⁹ TORQUATO TASSO, *Il Rinaldo*, Venezia, Senese, 1562 (ed. commentata a cura di M. NAVONE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012).

tà¹⁰), ma da altri trattati teorici e poemi del tempo, tra i quali gli *Heroici* di Pigna dovevano rivestire un ruolo non trascurabile. Costituisce prova dell'attenzione riservata da Torquato Tasso a Pigna il commento di tre sue canzoni (*Le considerazioni sopra tre canzoni di m. Gio. Battista Pigna intitolate le Tre sorelle*, 1570/72)¹¹, su cui Jossa si sofferma per evidenziare «un'operazione [...] volta infatti addirittura a celebrare la superiorità di Pigna su Petrarca», sia per il riconoscimento della preminenza «del carattere filosofico della poesia del primo di contro a quello sentimentale del secondo», sia per l'individuazione nelle tre canzoni del letterato ferrarese di una sorta di modello epico¹².

L'influenza di Pigna su Tasso, come Jossa ribadisce¹³, è una delle tante ragioni per le quali vale la pena leggere e stu-

¹⁰ Per suggerire il rapporto tra unità e molteplicità, Giraldi paragonava il poema al corpo umano, composto da una varietà di elementi e tessuti connettivi (*Discorsi*, ed. VILLARI, p. 37) e Tasso a un «picciolo mondo» pieno di cose diverse, ma legate fra loro in modo armonioso (TORQUATO TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, ed. a cura di L. POMA, Bari, Laterza, 1964, pp. 35-36). Mette a confronto i due passi Corrado Confalonieri, proprio in questo stesso fascicolo, puntualizzando sulla diversa qualità delle argomentazioni: C. CONFALONIERI, *Torquato Tasso: Discorsi dell'arte poetica e Lettere poetiche (1587)*, «Studi giralidiani. Letteratura e teatro», XI (2025), pp. 173-205: 194-95. Al tempo di Tasso, tuttavia, è proprio Pigna a rappresentare un più autorevole punto di riferimento culturale, per ragioni che Jossa ha anche in altre occasioni ricondotto a «uno strappo generazionale» e al nuovo clima politico-ideologico dei tempi di Alfonso II d'Este: S. JOSSA, *Giraldis e Pigna sui romanzi: una polemica in contesto*, *Atti del Simposio internacional*, pp. 533-52 (540 per l'espressione citata).

¹¹ Cfr. R. GIULIO, *Tasso: inchiesta sulla bellezza. Il «Minturno» tra «memoria innamorata» e «giovamento degli uomini civili»*, con la riedizione di T. TASSO, *Le considerazioni sopra tre canzoni di m. Gio. Battista Pigna intitolate le Tre sorelle*, Salerno, Edisud, 2006.

¹² JOSSA, *Introduzione* a PIGNA, *Gli Heroici*, p. 22.

¹³ Ivi, p. 23.

diare attentamente gli *Heroici* del Pigna, a partire da una proposta poetica che affonda le sue radici nel dibattito del tempo sulle qualità del poema eroico e nella volontà di sperimentare l'efficacia di una effettiva unità di azione. Ciò che colpisce dell'*Heroico* di Pigna è, appunto, il modo di intendere il concetto di unità (su cui una dovizia di argomentazioni si trova nel collaterale trattato, gli *Heroici*). Il tema di queste cinquanta stanze non era offerto dal ricordo di un'impresa eroica memorabile, ma da una rovinosa caduta da cavallo che solo per un miracolo non fu fatale per il futuro duca Alfonso II d'Este. Il giovane rampollo degli Estensi, allora ventiduenne, nel 1556 si trovava nelle Fiandre «per cosa importantissima»¹⁴ e il 20 aprile, nel corso delle prove per una giostra, fu gettato a terra dal cavallo imbizzarrito. Jossa ricorda come all'epoca le cadute da cavallo fossero fatti comuni e frequenti¹⁵, ma a sancire l'esemplarità del caso di Alfonso erano sia le modalità della caduta, sia la sopravvivenza e la guarigione a dispetto delle previsioni dei medici:

E sentendosi nel corso mancar sotto il cavallo, il quale due volte havea accennato di rompersi il collo, e havendolo l'una e l'altra volta per forza ritenuto, alla terza sforzato cadde col capo a terra, e addosso se gli riversò il corsiero co' piè all'aria. La qual percossa fu giudicata una della maggiori che mai in cavalieri alcuno fosse veduta, e tale in effetto che ogni circostante il pianse per morto. Percioché oltre al credersi comunemente che fosse tutto pesto, erasi ancora aperta la visiera e il volto tutto ficcato nella sabbia. E se non che il Re che poco discosto vi si trovava fu il primo a provedervi, l'arena sola l'havrebbe affogato. Ma fu nondimeno portato alle sue stanze come morto, né i Medici furono così tosto sicuri della convalescenza (*Heroici*, I 8-9).

¹⁴ PIGNA, *Heroici*, I 8 (si cita dall'edizione DE MASI - JOSSA, indicando in sequenza il libro del trattato e il paragrafo).

¹⁵ JOSSA, *Introduzìone* a PIGNA, *Gli Heroici*, p. 7.

Da un lato, dunque, Pigna sottolinea la capacità dell'eroe di mantenersi in sella per ben due volte, prima di essere disarcionato¹⁶ e di finire a terra schiacciato dal peso dello stesso corsiero e per di più soffocato dalla sabbia, dall'altro decanta l'eccezionalità della «percossa» subìta (la più grande mai capitata a un cavaliere, appunto), che sarebbe stata causa di morte per chiunque. Secondo Pigna, l'evento offriva pertanto l'occasione per elaborare dei versi pienamente consoni alle istanze aristoteliche («Poesia è una imitazione d'una sola azione d'una sola persona illustre»), fondati su un fatto vero, colorito con il «verosimile»¹⁷. Il fatto vero è la caduta da cavallo dell'eroe che miracolosamente sopravvive, il verosimile è costituito dall'intervento degli angeli custodi, e in particolare dell'Arcangelo Marziale, che intercede con una preghiera a Dio (ottave XLVII) per la salvezza del futuro principe. Tutto ciò, nelle intenzioni di Pigna, ha un preciso significato politico, nel presentare Alfonso come eroe protetto dal Cielo e assimilabile a una divinità. Poesia e politica, scrive Jossa, «funzionano in sinergia», e non è un caso che gli *Heroici* (il cui obiettivo è far nascere «una vera idea d'un principe heroico») vengano stampati nello stesso anno del *Principe* (che mira a «descrivere come debba essere il Principe») ¹⁸. Una tale idea di principe dalle doti eccezionali e «divine» poteva essere messa in atto dal poeta ricongiungendo «l'eroe della storia, l'umano, con la sua o-

¹⁶ Su questa immagine Pigna insiste nel corso della sua auto-esegesi nello stesso primo libro degli *Heroici*, dove è, tuttavia, enfatizzato il numero tre («accennando *tre* volte di cadere, alla *terza* ruinò»), che rinvia, in una rete simbolica, alle «tre Gratie» (PIGNA, *Heroici*, I 19). Corsivi miei.

¹⁷ PIGNA, *Heroici*, I 12-13.

¹⁸ JOSSA, *Introduzione* a PIGNA, *Heroici*, p. 19. Le citazioni sono tratte rispettivamente da PIGNA, *Heroici*, I 7 e da GIOVAN BATTISTA PIGNA, *Il Principe*, Venezia, Sansovino, 1561, frontespizio.

rigine al di qua della storia»¹⁹, in una dimensione ideale, metafisica e metastorica, attraverso una

lettura del mondo in termini di svelamento dei segni secondo principi cabalistici, che sono noti, naturalmente, soltanto a chi ne possiede le chiavi d'accesso, cioè i libri della sapienza riposta²⁰.

Dato che la virtù del principe, secondo Pigna, si riconosce attraverso la poesia, il poeta si attribuisce la facoltà di rivelare quei segni provvidenziali della storia atti ad avallare e giustificare il potere dell'eroe²¹.

Il caso di Alfonso moribondo e privo di sensi che recupera la vitalità intende rappresentare un esempio attuale e moderno della presenza del divino nella storia, per il paragone con i «risuscitati» di cui narra la sacra scrittura e per l'attinenza del concetto di «spirito, cioè la respirazione esteriore», all'idea di «anima»²². E inoltre lo stesso Pigna sottolinea i significativi ricorsi della storia: anche Alfonso I era sopravvissuto alla ferita riportata durante la battaglia di Bastia del 1510²³, dimostrando le stesse qualità eroiche e sovrumane ora attestate dal nipote:

Se ben quella caduta condurrebbe a morte quei che sono huomini semplicemente, non però ha da fare l'effetto medesimo in questa heroica persona²⁴.

Dopo il ricordo, da parte di Torquato Tasso nei *Discorsi*, dell'*Heroico* tra i poemi in ottave²⁵, il poema di Pigna viene fu-

¹⁹ JOSSA, *Introduzione* a PIGNA, *Heroici*, p. 20.

²⁰ Ivi, p. 24.

²¹ Ivi, p. 25: «Dalla celebrazione del celebrato si passa alla celebrazione del celebrante: ad Alfonso subentra Pigna, che è in definitiva il suo creatore sulla terra, come Dio lo è stato in cielo».

²² PIGNA, *Heroici*, I 24.

²³ Ivi, 24-25.

²⁴ Ivi, 25.

gacemente citato dagli eruditi del Seicento e del Settecento fino a scomparire nel periodo del Romanticismo dall'orizzonte della storia della letteratura («per Pigna non c'è più posto: prolisso è il suo trattato, noiosa e irrilevante la sua poesia»)²⁶. Jossa, nel paragrafo conclusivo dell'introduzione, dal suggestivo titolo «Perché Tasso è poeta e Pigna no», si sofferma sulla distanza del poema di Pigna da una dimensione «poetica», soffocata dall'astrattezza filosofica e dai sofismi, al di fuori dalla realtà²⁷, ma nel contempo riconosce l'interesse del trattato, quale «tentativo di fondare una *leadership* intellettuale della politica attraverso il nesso religione-filosofia-politica-poesia, che si capovolge nell'ordine quando si guarda dalla terra anziché dal cielo»²⁸. Se all'umano si sostituisce «il concetto», all'eroe l'«eroico», alla poesia la «poetica», «il risultato è il primato dell'intellettuale, che a tutto dà senso e tutto sa spiegare»²⁹:

un risultato modernissimo, infine, che fa di Pigna un vero e proprio precursore del ruolo dell'intellettuale organico, funzionario di Stato e interprete dei Valori, che sarà proprio della civiltà borghese due secoli più avanti. Quanto tutto ciò sia pericoloso, perché tende verso la detenzione della verità, in sintesi col bene, lo hanno ampiamente dimostrato le esperienze successive; quanto sia però interessante sul piano teorico e attuale su quello pratico è la sfida della sua riproposta³⁰.

²⁵ TORQUATO TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. POMA, Bari, Laterza, 1964, p. 255 (cfr. JOSSA, *Introduzione a PIGNA, Gli Heroici*, p. 26 e nota 62).

²⁶ JOSSA, *Introduzione a PIGNA, Gli Heroici*, p. 28.

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ibidem.*

Così conclude Jossa, dimostrando la necessità di non cancellare dalla storia le opere lontane dal nostro gusto e dai nostri interessi, ma anzi di recuperarle, divulgarle e discuterle per individuare l'origine di alcune ideologie e di alcuni fenomeni politico-sociali, come, nel caso di Pigna, la promozione e la giustificazione teorica del potere assoluto e indiscutibile del principe.

Mi preme qui ricordare ancora una volta che la posizione di Pigna era opposta e distante da quella del suo maestro Giraldo Cinthio, fautore, al contrario, di un principe capace di conoscere se stesso e la propria umanità e perciò di soffocare le proprie ambizioni personali in nome di un governo equo. Non è escluso che una forte critica all'*Heroico* e agli *Heroici* si celasse negli *Ecatommiti*, in particolare nei *Tre dialoghi della vita civile* collocati tra la quinta e la sesta deca di novelle. Nel secondo *dialogo* si sviluppa, infatti, una polemica contro gli adulatori, con esempi tratti dall'aneddotica antica e concernenti soprattutto Alessandro Magno, al quale viene fatto credere di essere figlio di Giove e immortale³¹. Gli adulatori di Alessandro Magno, impegnati ad assecondare e ad alimentare l'onnipotenza del sovrano, sono assimilabili a Pigna, il quale, nel rappresentare l'immortalità del suo signore, ne avalla l'eccezionale e imperitura potenza, servendosi della letteratura anche a scopo di propaganda del potere.

Non è questo, secondo Giraldo, il compito di un consigliere, che deve affiancare il giovane principe mirando alla giustizia e guidandolo alla consapevolezza di se stesso e dei limiti del proprio potere. Di altro tenore sono, peraltro, i riferimenti encomiastici interni all'*Hercole* giraldiano, sempre agganciati alla storia e alla proposta, appunto, di un'ideale convergenza di valori etici e politici.

³¹ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Gli Ecatommiti*, a cura di S. VILLARI, Roma, Salerno Editrice, 2012, pp. 1051-59 (*Dial.* II 26-59).

RECENSIONI

L'edizione degli *Heroici* di Pigna contribuisce in definitiva notevolmente a svelare in filigrana il significato di altre operazioni culturali coeve e apre strade nuove, agevolando riflessioni e confronti, nella convinzione che la ricostruzione della cultura del passato, per essere esaustiva e credibile, e intesa in tutte le sue articolazioni, non possa essere sottoposta al filtro limitante del gusto moderno.

Susanna Villari

Recensione presentata a settembre 2025. Pubblicata *on line* a dicembre 2025
© 2025 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 XI, 2025
DOI: 10.13129 / 2421-4191 / 2025.11.281-292

LA COLLANA *ARBOR INVERSA*.
NOVITÀ EDITORIALI

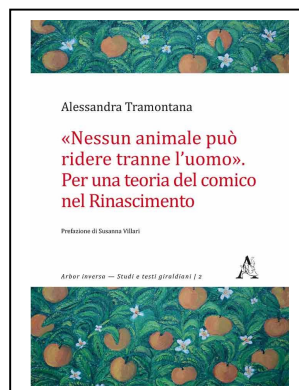
La collana «*Arbor inversa* - Studi e testi giraldiani» (Aracne Editrice)¹, inaugurata nel 2018 con un volume dedicato a una delle più illustri giraldiste, Carla Molinari², a cui ha fatto seguito, due anni dopo, l'importante volume di Alessandra Tramontana sulle teorie cinquecentesche di matrice aristotelica sul comico³, si arricchisce ora di altre due monografie rispettivamente afferenti alle sezioni in cui è suddivisa la collana stessa: «Studi» e «Testi».

¹ Vale la pena precisare che il nome della collana si ispira all'emblema dell'albero rovesciato adottato da Girdi per il proprio profilo di accademico degli Affidati di Pavia. Cfr. LUCA CONTILE, *Ragionamento sopra la proprietà delle imprese con le particolari de gli Academici Affidati et con le interpretazioni et croniche*, Pavia, Bartoli, 1574, cc. 125v-126r, su cui S. VILLARI, *Le più antiche biografie giraldiane*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», I (2015), pp. 17-60: 56-59.

² *Da Ferrara a Firenze: incontri giraldiani. Per Carla Molinari*, a cura e con prefazione di I. ROMERA PINTOR e S. VILLARI, Canterano (Roma), Aracne («*Arbor inversa* - Studi e testi giraldiani» - Studi /1), 2018, pp. 128.

³ A. TRAMONTANA, «*Nessun animale può ridere tranne l'uomo*». *Per una teoria del comico nel Rinascimento*. Prefazione di S. VILLARI, Canterano (Roma), Aracne («*Arbor inversa* - Studi e testi giraldiani» - Studi /2), 2020, pp. 217.

ANNUNCI



Il terzo volume, appena uscito, della sezione “Studi” riguarda il mondo femminile del Cinquecento, descritto attraverso la prospettiva di Giraldi Cinthio, il quale ha reso le donne protagoniste dei racconti degli *Ecatommisti* e delle sue opere teatrali,

rivelandosi particolarmente sensibile e attento nei riguardi delle difficoltà derivanti da quella condizione subalterna loro imposta dalla cultura e dalla società:



SUSANNA VILLARI, *«Io son donna di me». Giraldi e il mondo femminile tra novelle e tragedie*. Postfazione di GIORGIO FORNI, Roma, Aracne («*Arbor inversa - Studi e testi giraldiani*» - Studi /3), 2025, pp. 342.

Tratta, dunque, un tema molto sentito oggi, dato che quella tipica situazione di emarginazione descritta da Giraldi e causata da un’insidiosa mentalità patriarcale, si perpetua nella nostra contemporaneità in molti contesti familiari e ambientali, fino a degenerare nel conflitto e nella violenza.

Inaugura quest’anno la sezione “Testi” l’edizione critica del carne *De usu partium corporis humani* curata da Renato Ricco,

ANNUNCI



con un ampio corredo filologico ed esegetico e la traduzione italiana a fronte:

GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *De usu partium sive de partibus corporis humani carmen* / *Carme sull'utilità delle parti o sulle parti del corpo umano*. Edizione critica, commento e traduzione a cura di R. RICCO, Roma, Aracne («*Arbor inversa* - Studi e testi giraldiani» - Testi /1), 2025, pp.154.

Il volume rappresenta una tappa significativa nel recupero di inediti giraldiani. Nell'ampia introduzione il curatore mette a fuoco le premesse del carme nel contesto culturale ferrarese degli anni Trenta del Cinquecento, illustra le ragioni della sua incompiutezza (nel ms. autografo della Biblioteca comunale Ariosteana, Classe I 370) e della parziale pubblicazione di frammenti all'interno della raccolta giraldiana *Poematia* (Basilea, Winter, 1540), e apre la strada a nuove ricerche sulla formazione culturale di Giraldi e sulle linee di continuità con la sua produzione più matura.

Juan Carlos de Miguel

Annuncio presentato a novembre 2025. Pubblicato *on line* a dicembre 2025
© 2025 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 XI, 2025
DOI: 10.13129 / 2421-4191 / 2025.11.293-295

