

METAMORFOSI DI UNA NOVELLA IN TRAGEDIA
NELL'OPERA DI G. B. GIRALDI CINZIO

Nel 1565 Giraldi compone le sue *Novelle* in una raccolta intitolata *Gli Ecatommitti*. Anche se *Gli Ecatommitti* sono stati pubblicati successivamente¹ alla opera drammatica, alcune di queste narrazioni, scritte con manifesta anteriorità, sono servite di ispirazione alle tragedie – con l'eccezione delle due tragedie di soggetto storico: *Cleopatra* e *Didone* –. E così come l'*Orbecche* corrisponde alla *Novella II*,² II Deca; *Altile* alla *Novella III*,³ II Deca; *Gli Antivalomeni* alla *Novella IX*,⁴ II Deca; *Arrenopia* alla *Novella I*,⁵ III Deca; *Selene* alla *No-*

¹ Cfr. a questo proposito: S. VILLARI, *Per l'edizione critica degli Ecatommitti*, «Rivista Schifanoia», 1992, 12, p. 79: «L'autore stesso dichiarava di essersi dedicato alla composizione degli *Ecatommitti* in due diversi periodi della propria esistenza, cioè in età giovanile, prima di laurearsi e di intraprendere il pubblico insegnamento e, dopo un intervallo di circa 30 anni, in età matura».

Infatti, il Giraldi riprese la composizione degli *Ecatommitti* dopo la sgradevole discussione che ebbe coll'ingrato discepolo Pigna, per il fatto che il suo posto di segretario del Duca Alfonso II d'Este (figlio di Ercole II, per cui anche Giraldi ha lavorato in qualità di segretario) cessò di essere un impiego di fatto per diventare puramente formale. In qualsiasi caso, *L'Editio Princeps* è stata pubblicata in vita dell'autore nel 1565, curata dalla Compagnia di stampa di Mondovì, diretta da Leonardo Torrentino.

² G. B. GIRALDI, *Gli Ecatommitti ovvero cento novelle*, Torino, Editori Cugini Pomba e comp., 1853, p. 249: «Oronte allevato in basso stato ama Orbecche, figliuola del re di Persia: la piglia per moglie, ed ambidue fuggono in Armenia. Il re, fingendosi rappacificato, gli richiama coi figliuoli a casa: venuti che sono, egli uccide Oronte e i figliuoli, e gli offerisce morti ad Orbecche. Ella, vinta da estremo dolore, uccide il padre e poi se stessa».

³ G. B. GIRALDI, *Gli Ecatommitti ovvero cento novelle*, cit., p. 265: «Lurcone, re di Tunesi, per essere la moglie sterile, alleva per legittimo uno figliuolo generato da lui di una gentildonna del suo regno. Il fanciullo è dato dalla moglie ad un suo famigliare, che l'uccida. Il famigliare il lascia sul lito del mare: egli è portato in Babilonia, ed è donato al Soldano. Ivi divien prode cavaliere, e, dopo alcun tempo, se ne va in Damasco a' servigi del re, ove si giace con una sorella del re. Sono presi ambidue per essere uccisi. Egli conosciuto figliuolo del re di Tunesi, e liberato, prende la donna per moglie».

⁴ G. B. GIRALDI, *Gli Ecatommitti ovvero cento novelle*, cit., p. 323: «Loteringo re d'Inghilterra viene a morte: lascia dopo sé la moglie usufruttuaria del regno, con una sola figliuola fanciulla. Lascia in fede il regno e le donne ad un suo barone, il quale lo occupa, e marita le donne bassamente. S'ingravidano ambedue, e partoriscono, una un figliuol maschio, l'altra una femmina. Partorisce similmente la moglie del re, che occupò il regno, un figliuolo maschio e una femmina. Per consiglio di un saggio uomo, sono cambiati i fanciulli: s'innamorano i quattro figliuoli insieme, e per caso avvenuto, il re crede condannare i figliuoli delle due donne a morte, e vi condanna i suoi. Alfine conosce lo inganno: vuol far morire le donne, e chi loro ha dato il consiglio: ma nella maggiore ira divengono i figliuoli delle donne, e quei del re mariti e mogli».

⁵ G. B. GIRALDI, *Gli Ecatommitti ovvero cento novelle*, cit., p. 5: «Astazio re d'Ibernia piglia Arrenopia figliuola del re di Scozia per moglie, poi s'innamora d'Ida. Gli viene a fastidio la moglie, ordina ad un suo capitano che

vella 1, v Deca; *Epitia* alla *Novella* v,⁶ VIII Deca ed *Euphymia* alla *Novella* x,⁷ VIII Deca.

Come punto di partenza per le *Novelle*, il GiralDI ricorre, usando una volta di più lo schema già tradizionale in questo genere letterario,⁸ alla finzione di un gruppo di amici che tenta di scappare, durante una calamità pubblica, precisamente il sacco di Roma,⁹ dalle truppe imperiali di Carlo v.¹⁰ Questo gruppo di amici rende ameno il viaggio da Roma a Marsiglia con tutta una serie di racconti, distribuiti in una Introduzione e Dieci Deca.¹¹

L'uccida. Ella, ciò intendendo, si arma e si fugge. La segue il capitano: vengono a contesa: è ferita la donna: vien liberata da un cavaliere, che la fa curare in casa sua, credendola un cavaliere: prende gelosia della moglie. Astazio è assalito dal re di Scozia. Il cavaliere e Arrenopia lo vanno a soccorrere, questa il marito, e quegli il suo signore. È riconosciuta Arrenopia dal marito, e cortesemente accettata, il che veggendo il cavaliere, conosce la sua gelosia vana, e lasciati Astazio e Arrenopia in pace, vive contento colla moglie».

⁶ G. B. GIRALDI, *Gli Ecatommitti ovvero cento novelle*, cit., p. 74: «Iuriste è mandato da Massimiano imperatore in Ispriuchi, ove fa prendere un giovane violatore di una vergine, e condannarlo a morte. La sorella cerca di liberarlo: Iuriste dà speranza alla donna di pigliarla per moglie, e di darle libero il fratello. Ella con lui si giace; e la notte istessa Iuriste fa tagliar al giovane la testa, e la manda alla sorella. Ella ne fa querela all'imperadore; il quale fa sposare ad Iuriste la donna, poscia lo fa dare ad essere ucciso. La donna lo libera, e con lui si vive amorevolissimamente».

⁷ G. B. GIRALDI, *Gli Ecatommitti ovvero cento novelle*, cit., p. 114: «Eufimia s'innamora di Acaristo servo del padre di lei, re di Corinto; e, oltre gli altri che la chiederono al padre per moglie, sdegnò Filene (sic) re del Peloponeso, ch'era di lei ardentissimamente innamorato. Acaristo fa congiura contra il re: è scoperto, e tormentato, e messo in dura prigione: il libera Eufimia. Promette il re la figliuola e lo stato a chi gli offerisce il capo di Acaristo. Opera Eufimia, ch'egli è appresentato al re: il re gli dà la figliuola per moglie, e, morendo, il lascia erede dello Stato (sic). Viene in odio la moglie ad Acaristo, e la condanna come adultera a morte. Filone la libera, e la si prende per moglie, e rimane re di Corinto».

⁸ Rinviamo al nostro articolo: I. ROMERA, *Máximas morales en las Ecatommitti de Giambattista GiralDI Cinzio*, «Rivista Paremia», 1997, 6, pp. 553-558. Il GiralDI si inserisce nella ricca tradizione dei novellieri italiani. Ricordiamo che, verso 1350, Giovanni Boccaccio pubblica il *Decameron*, aprendo praticamente una nuova moda letteraria, quella delle *Novelle*, chiamata a fiorire in Italia con un vigore particolare ed intenso. Un grande numero di scrittori importanti coltiveranno assiduamente questa forma innovatrice, infondendole una ricchezza e varietà che non ha paragoni in nessun'altra letteratura e che servirà da fonte feconda, nel Rinascimento, tanto per la commedia spagnola come per il dramma elisabettiano: Franco Sachetti (1335-1400), con le trecento *Novelle*; Giovanni Fiorentino, col *Pecorone* pubblicato verso 1378; *Il Novellino*, che il cortegiano di Alfonso v di Aragona, Masuccio da Salerno, pubblica verso il 1470 e dove c'è la prima menzione di Romeo e Giuletta; Luigi da Porto (1485-1529), *Gentile Sermini* (fl. 1450), Angelo Firenzuola (1493-1543). Ci rimane da nominare uno dei più importanti trasmettitori delle *Novelle* italiane di fronte al resto dell'Europa: Matteo Bandello (1485-1571).

⁹ Cfr. G. B. GIRALDI, *Gli Ecatommitti ovvero cento novelle*, cit., pp. 9-22.

¹⁰ Queste truppe imperiali obbligano il papa Clemente VII a rinchiudersi a Castel St. Angelo.

¹¹ Rinviamo al nostro articolo: I. ROMERA, *Acotaciones a la Novella 1, Quinta Deca, degli Hecatommitti, atti del Congresso Internazionale su Umanismo e Rinascimento*, León, 4-8 giugno 1996. Ognuna di queste narrazioni costituisce l'illustrazione di una massima, di una qualità morale o di un difetto, intorno al quale si raggruppano le diverse deca. La struttura, però, non presenta nessuna rigidità. La novità importante in questo schema ad imitazione di Boccaccio, e già tradizionale, è il grande spazio che alla discussione di ogni narrazione concedono i componenti della *gentil brigata*, i cui membri acquisiscono così un certo profilo personale. Le dieci deca, più una di introduzione, si raggruppano per soggetti che pretendono costituire la ragion d'essere delle narrazioni. Però, se analizziamo più da vicino il contenuto di queste deca, è difficile, senza dubbio, fare la distinzione e notare la differenza che può esistere, ad esempio, fra il tema della deca terza «nella quale si ragiona dell'infedeltà de' mariti e delle mogliere», e quello della deca quinta «nella quale si ragiona della fede dei mariti e delle mogli» e la cui prima *Novella* è quella di *Selene*. Anzi risulta approssimativa la ragione per cui una *Novella* viene messa in una deca piuttosto che in un'altra, come del resto la massima stessa che si vuole illustrare. Questo si spiega, senza dubbio, con il lungo processo di formazione nella raccolta delle narrazioni, che soltanto molto tardi ricevono questa giustificazione che al GiralDI, teorico e professore, sembrava indispensabile.

È nostra intenzione spiegare la metamorfosi, ossia le differenze che esistono fra il racconto della *Novella* I, della V deca degli *Ecatommiti*, dove si ragiona della fede de' mariti e delle mogli e la tragedia corrispondente: *Selene*. Il racconto negli *Ecatommiti*, lo realizza Quinto, uno dei membri della *gentil brigata* dopo che, alla sera, si è mangiato e goduto anche degli avanzi: «essendo già passata l'ora della nona».¹²

Il titolo¹³ della *Novella* è già un riassunto della stessa, secondo l'abitudine che, per lungo tempo, si conserverà in tutte le letterature europee. Dopo un'introduzione, dove l'autore si dichiara non degno dell'alto discorso,¹⁴ la narrazione comincia col padre di Selene, il re d'Egitto Cassandro, che tutto si abbandona al suo braccio destro, Gripo,¹⁵ «del quale il re molto si fidava»,¹⁶ e riunisce il Senato per lasciargli la custodia della sua unica figlia, Selene, esprimendo il desiderio che si sposi con un re che venga a stabilirsi in Egitto. Questa ultima volontà del re di Egitto non piace a Gripo, che ha già pensato di fare sposare Selene a suo figlio Ipparco, suscitando così una forte opposizione, sin dal primo momento, in Senato. Osserviamo dunque che il racconto comincia dettagliando tutte le circostanze che convergono più che su Selene, proprio su Gripo. L'anacronismo assoluto dei personaggi e delle istituzioni può risultare strano per il nostro gusto moderno. Questa prima impressione, oggi inevitabile, è qualcosa che dobbiamo levarci. Eredi, anche se non lo vogliamo, di tutto il movimento romantico con il suo colore locale, e dello storicismo, che tanti successi ha avuto nella conoscenza del passato, dobbiamo abbandonare questa visione che ci toglie la possibilità di capire il nostro autore come si deve. Dobbiamo giudicarlo per quello che si era realizzato prima di lui e non per quello che è venuto dopo. Accettiamo, di conseguenza, questi anacronismi, che sono la norma, inoltre, di quasi tutte le produzioni anteriori al secolo XIX.

La similitudine fra l'opera drammatica e quella narrativa è evidente per quanto concerne lo stesso argomento¹⁷ e gli stessi personaggi. L'unica eccezione è il per-

¹² G. B. GIRALDI, *Gli Ecatommiti ovvero cento novelle*, cit., p. 195.

¹³ G. B. GIRALDI, *Gli Ecatommiti ovvero cento novelle*, cit., p. 195: «Selene, reina d'Egitto è maritata a Rodobano, re di Persia, il quale, per inganno di uno scellerato, comincia ad averla in odio. Ella non manca di amarlo con somma fede. Conosce, dopo alcun tempo, Rodobano la fede della sua moglie, e la frode del malvagio; onde ha quella carissima, e questi è punito secondo il merito della sua cattività».

¹⁴ Cfr. G. B. GIRALDI, *Gli Ecatommiti ovvero cento novelle*, cit., p. 196: «[...] avrei volentier voluto che una di queste nostre giovani, ovvero uno de' mariti loro le avesse dato principio. Nondimeno, poscia che la sorte è caduta sopra di me, vi narrerò uno avvenimento reale, degno della udienza vostra, l'altezza del quale potrà supplire alla bassezza dell'ingegno mio».

¹⁵ Abbiamo preferito conservare nel nostro studio la grafia del nome di Gripo così come appare nella tragedia. Si noti però che nella *Novella* l'ortografia è Grippo.

¹⁶ G. B. GIRALDI, *Gli Ecatommiti ovvero cento novelle*, cit., p. 196.

¹⁷ Segnaliamo che l'argomento della *Novella* è del Giralaldi, che preferisce che argomenti nuovi ed originali. Cfr. G. B. GIRALDI, *Discorso over lettera di / Giovambattista Giralaldi Cinzio / intorno al comporre delle Comedie / e delle Tragedie / a Giulio Ponzio Ponzoni*, a cura di Camillo Guerrieri Crocetti, *Scritti Critici*, Milano, Marzorati Vicenza, Stocchiero, 1973, p. 178: «E questa fu [...] la cagione che indusse Aristotile (quando egli ci concesse il fingere delle favole) a dire che tra quelle che si pigliano dall'istoria, le meno conosciute sono più grate e più efficaci. Perché quantunque la commiserazione e l'orrore venga dall'effetto della favola, non hanno però forza alcuna

sonaggio di Grifina che appare solamente nella tragedia con fini chiaramente tecnici, oltre a rispondere al risaputo gusto del Giraldis per i parallelismi, nella misura in cui il padre e il figlio partono per la Persia, mentre la madre e la figlia rimangono in Egitto. Depurata e stilizzata, la tragedia approfondisce gli aspetti più ideali che si estraggono dal tema principale dell'opera, e che il racconto breve non permetteva di sviluppare. Allo stesso tempo, prescindere da particolari superflui che, invece, per essere più adatti ad un racconto di avventure, si incontrano, con relativa frequenza, nell'opera narrativa. Orbene, malgrado l'evidente similitudine fra l'una e l'altra, è conveniente segnalare alcune differenze che risultano originate, in parte, dal diverso trattamento che un'opera drammatica¹⁸ esige, rispetto a una narrazione. Infatti, nell'adattare la novella di Selene a un'opera di teatro, il Giraldis l'ha modificata per soddisfare le convenzioni formulate da Seneca¹⁹ e spiegate nel *Discorso*.²⁰

se l'ingegno del poeta non vi adopera soavi e efficaci parole. E che la finta favola abbia questa forza, l'esperienza l'ha mostrato nella mia Orbecche [...] tutte queste volte ch'ella si è rappresentata [...]». Il Giraldis anche preferisce non usare argomenti conosciuti dal pubblico per così attirare la sua attenzione, cfr. G. B. GIRALDIS, *Discorso...*, cit., p. 177: «E forse tanto maggiormente si muovono per la finta gli affetti a introduzione de' buoni costumi, quanto per venir nuova negli animi degli ascoltanti, si apparecchia ella maggiore attenzione. Perché sapendo lo spettatore che dell'azione che si ha da rappresentar non si può aver scienza se non per la rappresentazione, tosto ch'egli ha avuto saggio della favola, e gli par ch'ella possa essere ingegnosamente composta, alza la mente e cerca di non perderne parola». Cfr. anche Renzo CREMANTE, *Elementi di popolarità nella tragedia del Cinquecento*, in *Tragedie popolari del Cinquecento Europeo*, a cura di Miriam Chiabò e Federico Doglio, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 1997, in particolare, p. 70: «È il caso, specialmente, della novità forse più clamorosa accreditata, l'invenzione della favola ("nata / Da cosa nova e non da istoria antica", vv. 3171-2, ovvero "De l'Autor proprio e non d'altri figliuola, / Novellamente dal capo del padre / Nata, come già Pallade da Giove» per citare le parole di un seguace, il Cieco d'Adria, nel Prologo della *Dalida*), assolutamente prediletta proprio per le sue specifiche implicazioni teatrali».

¹⁸ La Tragedia *Selene* è divisa in 5 atti, suddivisi, a loro volta in scene. Ha anche un prologo il cui obiettivo è quello di orientare lo spettatore e disporre il suo animo adeguatamente di fronte alla azione che si svilupperà. C'è un cambio rispetto alla funzione del Coro, che lascia il ruolo drammatico sostenuto nella tragedia, per assumere una funzione lirico-moralizzante: non dialoga più con i personaggi, ma si limita al commento dello sviluppo degli avvenimenti rappresentati sulla scena. Inoltre c'è la possibilità di un finale felice nella tragedia che il Giraldis denomina tragicomedia, come fece già nel prologo della *Altile*: «[...] Ma veder mi pare, / Che di voi molti hanno turbato il ciglio / Al nome sol de la Tragedia, [...] / Ma state lieti, ch'avrà fin lieto / Quel ch'oggi qui avverrà, che così tristo / Augurio non ha seco la tragedia, / Ch'esser non possa anche felice il fine [...] / Ma se pur vi spiacesse, ch'ella nome / Avesse di tragedia, a piacer vostro / La potete chiamar tragicomedia». Anche nel prologo della *Selene*, il Giraldis comunica allo spettatore/lettore che la tragedia finirà bene, ripetendo il concetto in termini simili: «Favola tutta a buon costumi ordita, / Di fin felice e di soggetto nova». (*Selene*, v. 50. Citiamo dalla trascrizione di questa tragedia, che abbiamo preparato per l'edizione critica).

¹⁹ Cfr. L. DONDONI, *Un interprete di Seneca del 500: G. Giraldis*, «Rendiconti dell'Istituto Lombardo», 1959, vol. 93, fasc. I-II, pp. 3-16 ed anche: *Le Tragedie*, pp. 155-182; e sempre della medesima specialista *L'influence de Sénèque sur les tragedies de G. G.*, in *Les tragedies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, a cura di Jean Jacquot, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique. Le chœur des Muses, 1964, pp. 37-46.

²⁰ L'innovazione tecnica, quella della divisione della tragedia in cinque atti, che deriva dai Latini, permette di rinforzare la logica discorsiva della tragedia e allo stesso tempo, di esercitare un controllo esterno sull'azione rappresentata. Cfr. G. B. GIRALDIS, *Discorso...*, cit., p. 206: «[...] e hanno voluto i Latini che la favola sia partita in cinque atti, perché vogliono che nel primo si contenga l'argomento; nel secondo le cose contenute nell'argomento s'incomincino inviare al fine; nel terzo vengano gli impedimenti e le perturbazioni; nel quarto si cominci ad offrir modo di dare rimedia agli incomodi; nel quinto si dia il desiderato fine con debita soluzione a tutto l'argomento; e questa loro ragione serve solo alla comedia; ma mutate le cose che si debbono mutare, potrà ella anco servire alla tragedia, e questa divisione è stata comune alla comedia e alla tragedia, ancora che altri altrimenti interpreti quel luogo».

Infatti la dimensione narrativo-lineare deve diventare rappresentativa-attuale: cioè quello che è narrato, deve diventare «attuato». ²¹ Il più grande cambiamento è il più formale, a livello del significante, per l'uso del verso: un dialogo versificato. ²² Infatti, applicando la sua teoria, sviluppata nel *Discorso*, ²³ il Giraldi scrive *Selene* in eptasillabi ed endecasillabi. ²⁴

Nella narrazione ci incontriamo, in primo luogo, la descrizione dettagliata dei fatti dal loro inizio ed anche da prima del loro inizio. Nell'opera drammatica, invece, l'azione comincia poco prima dello scioglimento, cioè tutto il «corpus» della tragedia corrisponde solamente all'ultima parte della *Novella*. Invece, la quasi totalità della narrazione si trova riassunta nella tragedia in quello che l'autore ha nominato *Argomento*, dove sintetizza, in forma molto breve, gli antecedenti strettamente necessari per la comprensione dell'opera. ²⁵

Infatti, per maggiore chiarezza e con l'obiettivo di non distrarre l'attenzione dello spettatore con dettagli di poco rilievo dal punto di vista didattico-morale, si omettono, nella tragedia, episodi abbastanza sviluppati nella narrazione, come la battaglia finale fra Persia ed Armenia, alla fine del racconto, dopo che si è prodotto lo scioglimento dei fatti: «Fermata ch'ebbe Rodobano la sede in Egitto, s'armò

²¹ Cfr. J. ARCE, *Literaturas Italiana y Española frente a frente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

²² Infatti in nessun momento il Giraldi ipotizza che la tragedia sia scritta in prosa. Come constata facendo riferimento ai classici nella lettera in prosa che scrive al duca Ercole II d'Este, alla fine della tragedia *Didone*, p. 472: «[...] non solamente Aristotele le vuol composte in verso, e mostra quali debbono essere i versi loro, ma che il medesimo si legge in Orazio; e si vede oltre a ciò che i tragici tutti ci hanno date le lor tragedie in versi». Questa lettera la pubblica Bernard Weinberg sotto il titolo: *Lettera sulla Tragedia*, in *Trattati di poetica e retorica del 500*, Bari, 1970, vol. I, pp. 469-486. Weinberg si limita alla trascrizione e pubblicazione esclusiva della lettera, prescindendo dalla tragedia corrispondente *Didone*, ancora in attesa di una nuova edizione.

²³ G. B. GIRALDI, *Discorso...*, cit., p. 191: «Certa cosa è che non abbiam noi la varietà dei versi nella nostra lingua, ch'hanno nella loro i Greci e i Latini, [...] Laonde i nostri versi sono principalmente di due sorti, cioè rotti ed intieri. I rotti, accettati da migliori poeti, sono di sette sillabe: gli intieri sono di tre sorti, perché essi sono, o di ondice sillabe o di dodice sillabe, o di diece con l'accento su l'ultima. Quelli di dieci nelle nostre favole non han mai avuto luogo, né lo vi avranno mai (per quanto io stimo) per lo innanzi; quelli di dodici sillabe, che sdruciolli sono detti, per la loro frettolosa cadenza nel fine, sono stati accettati dal nostro Ariosto e da' suoi seguaci per le comedie; ancora che ciò a me mai non sia piaciuto, per non essere essi versi conformi al parlare di ogni dí [...] Ma bene ce ne cadono infiniti di quelli di ondice sillabe. E però mi pare che questi siano quelli nei quali si debba comporre lodevolmente l'una e l'altra favola, facendo quelli della commedia simili a ragionamenti popolari, e quelli della tragedia a grandi e reali».

²⁴ G. B. GIRALDI, *Discorso...*, cit., p. 194: «[...] tornando al ragionamento de' versi, quelli del coro debbono esser tutti composti alla dolcezza, sia egli lieto, o sia piangevole, o stabile, o mobile; e questa dolcezza è generata dalle rime che cadono ne' versi, parte intieri, e parte rotti; che, come i versi intieri fanno la gravità, così i rotti la dolcezza [...] Convengono anco nelle tragedie le rime nelle parti morali e nelle affettuose, che siano indotte o per mover compassione, o per dimostrare improvvisa allegrezza». Altre parti sentenziose, invece, sono prive di rima. Segnaliamo ad esempio il monologo di Grifina, Atto I, scena 6, vv. 749-754: «Un continuo dolor ch'un core affligga, / Così la speme d'ogni ben gli leva / Che non sa pensar mai altro che 'l male. / Massimamente quando molte e molte / Cose tentate egli ha per sua salute / E riuscir si ha visto il tutto in doglia».

²⁵ Il Giraldi apre la sua tragedia in un momento determinato della vita dei personaggi, raccontando gli antefatti nell'argomento. Ciò risponde alla sua volontà che l'opera non inizi dal principio, ma dal momento in cui l'autore lo considera opportuno. G. B. GIRALDI, *Discorso...*, cit., p. 57: «[...] E così la prima cosa che s'avrà da avvertire, sarà che non si cominci dal principio, ma da quella parte che parerà più a proposito allo scrittore, inducendo poi le altre parti per abbellimenti e per compimento della istoria [...]».

contra il re d'Armenia, il quale avea mandati que' due in Persia alla sua morte, e dopo lungo travaglio, essendosi affrontati nella battaglia ambidue i re coll'arme in mano, Rodobano diè morte a quel d'Armenia. Cotale fu il fine della malvagità di Grippo e del fraudolento re». ²⁶

Si accorciano così gli avvenimenti che, nella novella, durano molti anni: infatti le battaglie che appaiono raccontate in forma dettagliata nella narrazione, sono appena accennate nella tragedia (le battaglie fra l'Egitto e la Persia dopo la partenza di Rodobano all'inizio dell'opera, da una parte, e fra la Persia e l'Armenia prima del ritorno di Rodobano dall'Egitto, da un'altra parte). Esistono in più delle differenze d'argomento che rispondono chiaramente all'uso di una tecnica diversa al momento di affrontare un'opera drammatica. Così, nella tragedia i tre primi atti giravano intorno alla decisione di Selene di andare personalmente in Persia per riconciliarsi col marito, decisione che, a istanza della nutrice, modificava inviando Antigono al posto suo. Nella *Novella*, invece, in nessun momento Selene si assume la responsabilità di andare di persona in Persia, bensì decide di primo impulso di inviare Antigono, per il terrore che la reazione di Rodobano le ispira. Questo fatto risponde al bisogno di presentare, nella tragedia, i timori di Grippo e i suoi scopi, e costituiscono un artificio drammatico. ²⁷

Però quello che differenzia sostanzialmente la tragedia dalla *Novella* non sono queste variazioni che abbiamo segnalate, ma la presentazione antagonistica, in scena, dei personaggi di Selene e di Grippo rispetto al monopolio di questo ultimo nel racconto. Infatti, nella narrazione il personaggio di Selene si trova sfumato e relegato, quasi escluso, per rappresentare un ruolo passivo di fronte alla mai stancante attività di Grippo. In questo caso Selene e Rodobano si trovano su uno stesso secondo piano, così secondario come lo può essere quello dello stesso Senato. Invece, nella tragedia, il personaggio di Selene acquista una rilevanza molto più grande, paragonabile soltanto alla figura di Grippo. Questo trattamento così diverso nell'una e nell'altra opera, risponde non soltanto al bisogno drammatico di presentare una antagonista all'altezza di Grippo, ma anche alla volontà del Giraldi di sviluppare nel teatro il profilo di una figura prototipo della virtù e, come tale, esempio di condot-

²⁶ G. B. GIRALDI, *Gli Ecatommiti ovvero cento novelle*, cit., p. 209.

²⁷ Se con Aristotele lo spettatore era alleviato dal finale della rappresentazione, con Giraldi lo spettatore, tenendo conto degli errori commessi dai personaggi della tragedia e delle conseguenze alle quali detti errori hanno portato, arriva ad identificarsi con essi e, riconoscendo le proprie debolezze, viene stimolato a spiare le proprie colpe: la tragedia va così a consolidare, nello spettatore, sentimenti alti e nobili. In ogni caso, il Giraldi ci presenta personaggi buoni, nobili, fedeli, leali e coraggiosi, vale a dire personaggi con qualità morali irreprensibili, che, pur non essendo privi di difetti, come qualsiasi altro essere umano, costituiscono un esempio da seguire. È lo stesso Giraldi ad affermare, illustrando nei *Discorsi* (G. B. GIRALDI, *Discorso...*, cit., p. 181) i principi aristotelici: «[...] dee il poeta scegliersi le azioni da imitare che siano atte a produrre questo effetto del buon costume [...]». Tutto ciò, come abbiamo visto, ha una finalità chiaramente moralizzatrice ed educativa. Il teatro di Giraldi non ci mostra solamente azioni di natura buona, ma azioni di natura opposta, in un contesto in cui le prime rappresentano un chiaro esempio di condotta e le seconde, insieme con le rispettive conseguenze, una chiara lezione morale. Questa è la ragion d'essere dello spettacolo tragico: il «fuggire il vizio e di seguir la virtù».

ta, di fronte a quell'altro prototipo di malvagità: Gripo. Risulta evidente che questa impostazione corrisponde al carattere moralizzante del teatro del Giraldi.²⁸ È anche vero che le *Novelle* hanno anche un fine didattico indiscutibile. Però, conviene non dimenticare che, perché il lettore tragga una conseguenza didattica dal racconto, lo sviluppo psicologico della figura di Selene non risulta necessario, in quanto la *Novella* supplisce con altre tecniche puramente narrative (fra le altre, i particolari e le descrizioni dello stesso narratore, così come i commenti dei personaggi che ascoltano il racconto, alla fine dello stesso) alla funzione che, nel teatro, assume col trattamento sviluppato e preponderante della figura della regina, nella misura in cui deve commuovere il pubblico per raggiungere l'effetto moralizzante voluto. Infatti, questo succederà col resto dei personaggi, il cui profilo psicologico si trova meglio fissato nella tragedia che nel racconto. Nella *Novella*, questo profilo si può soltanto arrivare a percepirlo a partire dalla narrazione dei fatti.

Inoltre, risulta anche significativo il fatto che nella tragedia Ipparco riceva la stessa punizione di suo padre, mentre, nella *Novella*, questi può fuggire dall'Egitto, essendo Gripo l'unico che risulta punito. Questo si deve, in certo senso, al fatto che Ipparco ha una rilevanza maggiore nella tragedia, che si riflette in una partecipazione attiva agli intrighi del padre (dobbiamo ricordare che, nella tragedia, è proprio Ipparco quello che consiglia al padre, quando questi si sente distrutto senza sapere che cosa fare, un nuovo piano di fronte al mutamento delle circostanze), mentre nel racconto appare quasi come una vittima dei piani di Gripo, al quale Ipparco si limita ad ubbidire.

Da un'altra parte, risponde anche alla finalità didattica della tragedia il fatto che Selene non domandi perdono per Gripo, anzi: «[...] Il traditore / Merta la colpa ed il supplizio».²⁹ Invece, nella *Novella*, la regina si mostra compassionevole ed intercede per Gripo: «[...] e quantunque la reina, mossa a pietà di Grippo, molto pregasse per la sua salute [...]».³⁰ Non si tratta di presentare nella tragedia una regina poco pietosa; di fatto sono numerosi gli interventi nei quali si dimostra il contrario. Quello che il Giraldi pretende è che il pubblico sia cosciente che la punizione di una cattiva azione è inevitabile ed ineludibile e che non c'è possibilità di nessun tipo di mediazione. In definitiva, il Giraldi non vuole lasciare la minima possibilità

²⁸ Così come già scrive nello stesso prologo di *Selene*: «[...] 'l porre / Vera sembianza de' successi umani / Ne gli occhi de le genti, far potesse / Vedere in fatto a ognun la miglior vita, / Per insegnare adunque in un sol giorno / A migliaia di gente il vero modo / Di compir con onor la vita frale, / [...] Perché veggendo indi gli spettatori / Varie sembianze d'uomini e di donne, / Di vari uffici e qualità diverse / E di vari costumi e varie leggi, / Sortir diversi fini e varie sorti, / Fatti acuti sapesser da sé, in tanta / Varietà di genti e di costumi, / Seguir la loda e ischivare il biasmo, / E veder che, chiunque virtù segue / Giunge a buon fine, e chi 'l mal segue ha reo», (*Selene*, vv. 20-37). Da un'altra parte, questo obiettivo moralizzante impregna non soltanto il suo teatro ma l'insieme della sua opera, Cfr. la significativa iscrizione latina del frontespizio delle sue *Ecatommiti*: «His in Hecatommithis meis. Quibus vitia damnare, vitae ac moribus consulere [...]», ed anche nel *Discorso...*, cit., p. 224: «[...] cioè di fuggire il vizio e di seguir la virtù [...]».

²⁹ *Selene*, vv. 3587-3588.

³⁰ G. B. GIRALDI, *Gli Ecatommiti ovvero cento novelle*, cit., p. 208.

di ambiguità nel trattamento dei cattivi nel suo teatro, il quale, non lo dimentichiamo, deve commuovere il pubblico non soltanto con la pietà, ma anche col timore.³¹ Tutto ciò a danno del profilo psicologico di Selene che, in verità, è più conseguente nel racconto. Ed è che i personaggi del teatro di Giraldis sono modellati secondo una funzione ben precisa: quella di servire al messaggio didattico. Il loro sviluppo psicologico è un veicolo attraverso il quale l'autore fa arrivare la sua filosofia e mai un fine in se stesso.

Da un altro punto di vista, questa *Novella* ci offre tutte le caratteristiche di un racconto meraviglioso, di avventure straordinarie. È così molto più prossima alle fantasmagorie della epica di un Ariosto o di un Tasso che alla tradizione picaresca di Boccaccio. Questa tradizione di avventure meravigliose è molto antica. Risalendo dal ciclo bretonico e dal *Roman Courtois*, si popolarizza con la «prosificazione» dei poemi epici ed è presente in tutte le letterature europee, anche se è in Italia dove arriva, probabilmente, a un più alto livello letterario con opere come *l'Orlando Furioso* o *La Gerusalemme Liberata*. Anche in Boccaccio si possono seguire le tracce di alcuni esempi di questo gusto per la avventura straordinaria che culminerà in Spagna con i romanzi di cavalleria. In questa *Novella*, la lunga attesa di quindici anni che mette alla prova la costanza degli amanti e, insieme, le aneddotiche battaglie fra i diversi regni, con così poca relazione col resto dell'intreccio, sono indicazione che questa opera è inquadrata nella tradizione del romanzo cavalleresco. Per il fatto che questo racconto sia ripreso nel teatro, anche quando questo si veda influito più direttamente dall'estetica e dalla tematica seneciana, non si può neanche scartare l'influenza di questa tradizione, ancora medievale, di novella di avventure fantastiche alla *Tirant lo Blanc*. Soltanto così si potrebbe accettare l'inverosimile di una azione estesa su spazi immensi e dilatata per un periodo di tempo sproporzionato. Se si considerasse questa dimensione spazio-temporale come dato della realtà quotidiana, l'atteggiamento dei personaggi si scombinerebbe fino a convertirsi in qualcosa di incomprensibile.

Le relazioni di rapporto fra sposo e sposa ci si scoprono, nel racconto, con grande ritardo e come *en passant*. Quando Gripo avvelena con le sue insidie l'animo di Rodobano, non ci è spiegato quale era lo stato affettivo fra i due sposi. Soltanto nel percorso dell'azione, ci si mostra, pur senza spiegazione, questo amore, come, ad esempio, quando Selene crede, ingannata, che le abbiano presentato la testa del figlio e del marito: «La infelice reina, che tutto il suo bene avea nel marito e nel fi-

³¹ Il Giraldis ritorna sul concetto di catarsi della Grecia classica. Cfr. in questo senso: G. B. GIRALDIS, *Discorso...*, cit., p. 183: «[...] la tragedia coll'orrore e colla compassione mostrando quello che debbiam fuggire, ci purga dalle perturbazioni nelle quali sono incorse le persone tragiche». Ed anche nella *Epistola Latina* che scrive a Sperone Speroni, nel 1558, il Giraldis si domanda senza darsi una risposta: «At utrum animum a misericordia et terrore liberet, vel horum auxilio ab his perturbationibus quas perpessi sunt ii, qui in tragedia introducuntur, expurgentur [...]», ed. a cura di Cristina Roaf, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1982, cfr. in particolare p. 280.

gliuolo, tenendo certo che quelli fossero i capi loro, vinta dal dolore, tramortita cade nelle braccia delle sue donne». ³²

Invece, nella versione drammatica, l'amore della regina ci si mostra già dalla sua prima apparizione in scena, ³³ dove si sintetizzano i sentimenti dei personaggi, che, in definitiva, vengono a configurare il loro profilo psicologico. Di fatto, è la stessa esigenza della tecnica narrativa della novella breve quella che non permette gli sviluppi psicologici, ritagliando i personaggi fino a lasciarli in silhouette schematiche. Questo lasciarsi portare dalla narrazione nuda dei fatti è probabilmente la ragione principale che allontana l'autore dalla descrizione degli stati d'animo dei suoi personaggi. Tanto è così che lo stesso Grippo ci si mostra soltanto nella sua attuazione esterna, cioè, per i suoi atti, chiedendo al lettore di valutarlo adeguatamente.

Infine, quando la *gentil brigata* discute il racconto, le donne rimproverano a Rodobano l'aver creduto, tanto facilmente quanto ingiustamente, alla calunnia dello scellerato Grippo ³⁴ così contraria all'onore che si deve dare ad una donna. Questi rimproveri, giustificati assolutamente, si vedono però attenuati nei commenti ³⁵ per il fatto che il Gibaldi ci indica l'età del monarca, 18 anni, rimanendo così giustificata psicologicamente la reazione di un ragazzo di quell'età, poco sicuro di sé, che si fida pienamente e ciecamente della pretesa amicizia di un uomo che, per l'età, poteva essere suo padre, trovandosi, oltretutto, in un paese straniero e sottomesso agli attacchi di una corte.

³² G. B. GIRALDI, *Gli Ecatommiti ovvero cento novelle*, cit., p. 205.

³³ *Selene*, vv. 315-319: «Ohimè! Dolente in che dolente vita / Consumar mi convien tutto il mio tempo! / Dopo che 'l mio marito e 'l mio figliuolo / Si fuggiron da me come nemici, / Stat' è la vita mia dolore e pianto».

³⁴ A differenza degli altri personaggi scellerati di finzione, che hanno passioni molto più personali (vendette, odii, amori, lussuria, invidia), lo scellerato Grippo ha soltanto un'ossessione che lo tormenta: questo «scender d'alto a basso grado» (*Selene*, v. 87). In definitiva è l'ambizione politica nel suo stato puro, non lo dimentichiamo, tanto nella Novella quanto nella versione drammatica.

³⁵ G. B. GIRALDI, *Gli Ecatommiti ovvero cento novelle*, cit., pp. 209-210: «La compassionevole novella di Quinto fu da ognuno attentissimamente ascoltata; e se non che la giovane età di Rodobano parve ad ognuno atta a poter lasciarsi ingannare da uno di grave età, e di molta autorità appresso lui, l'avrebbero tutti sommamente biasimato, per avere creduto a Grippo quel che di fedel moglie creder mai non si doveva. Ma, come la giovane età fè Rodobano degno di scusa, così la matura di Grippo diede ad ognuno giusta cagione di maravigliosamente vituperarlo. E fu detto, che il cercare d'ascendere ad alti gradi, per vie sconce e biasimevoli, non era altro, per lo più, che apparecchiarsi un trabocchevole precipizio. E fu conchiuso, che un mal animo è privo di quella tranquillità, la quale fa che l'uomo in questa vita gode quasi la quiete divina. Ma poscia che di Grippo si fu favellato assai, diedero tutti ad una voce mirabil loda alla costanza, e alla fede della reina. E posto che fosse paruto alle donne, che con troppo aspro modo Rodobano avesse cercato di certificarsi della fede di Selene, nondimeno, veduto il felice avvenimento, per lo quale aveano avuto dicevole fine i passati travagli, resero grazie alla bontà divina, che non avesse consentito che una tal reina per le insidie di uno scelerato si fosse rimasta colpevole, e disgiunta da quel marito, che era la sua vita».

BIBLIOGRAFIA

- A. ANGELORO, *Le tragedie di G. B. Gibaldi nobile ferrarese*, Cagliari, Tipo-Litografia Commerciale, 1901.³⁶
- J. ARCE, *Literaturas italiana y española frente a frente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- M. ARIANI,
– *L'Orbecche di Gibaldi e la poetica dell'orrore*, «Rassegna della letteratura italiana», LXXV, 1971, pp. 432-450.³⁷
– *Teatro Italiano. La Tragedia del 500*, Torino, Einaudi, 1977.
– *La trasgressione e l'ordine: l'Orbecche di G. B. Gibaldi Cinthio e la fondazione del linguaggio Cinquecentesco*, «Rassegna della letteratura italiana», LXXXIII, 1979, pp. 117-180.
- L. BERTHÉ DE BESAUCÈLE,
– *Jean Baptiste Gibaldi. 1504-1573. Étude sur l'évolution des théories littéraires en Italie au XVI siècle. Suivie d'une notice sur G. Chappuys, traducteur français de Gibaldi*, Reprints, Genève, Slatkine, 1969.
– *Un savant italien du XVI^e s.*, in *Mélanges de philologie d'histoire et de littérature offerts à Henri Hauvette*, Paris, 1934, pp. 315-319.
- G. BERTINO, *Gli Ecatommiti di G. B. Gibaldi Cinthio, saggio critico estetico*, Sassari, Gallizi, 1903.³⁸
- P. BILANCINI,
– *Un novelliere morale del sec. XVI*, «Rivista Abruzzese», III, 1888, pp. 231-241.
– *G. Gibaldi e la tragedia italiana nel sec. XVI*, Aquila, Premiata Tipografia di B. Vecchioni, 1890.³⁹
- R. BRUSCAGLI,
– *G. B. Gibaldi: drammaturgia ed esperienze teatrale*, Stabilimento Artistico Tipografico Editoriale, Ferrara, 1972. Deputazione provinciale ferrarese di storia patria. Atti e memoria, Serie III, vol. XV.
– *La corte in scena. Genesi politica della tragedia ferrarese*, «L'Approdo letterario», XXII, 1976, pp. 81-106.⁴⁰
– *G. B. Gibaldi: comico, satirico, tragico. Atti del Congresso: Il Teatro Italiano del Rinascimento*, a cura di Maristella da Panizza Lorich. Milano, Ediz. di Comunità, 1980, pp. 261-83.⁴¹

³⁶ Cfr. anche: A. BERTANA, «G.S.L.I.», XXXIX, 1902, pp. 133-5; P. PARELLA, «Rassegna critica della letteratura italiana», VII, 1902, pp. 263-5. Cfr. in proposito R. CREMANTE, *Orbecche...*, cit., p. 279: «[...] lo stesso Milano annunciava un più ampio lavoro su Il Gibaldi e la doppia corrente d'imitazione del suo teatro. Saggio critico e ricerche su la drammatica dei secoli XVI e XVII, che non risulta essere mai stato pubblicato».

³⁷ Appare anche pubblicato (col titolo: *Ragione e furore nella tragedia di G. B. Gibaldi Cinthio*), in *Tra classicismo e manierismo. Il Teatro tragico del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1974, pp. 115-78.

³⁸ Cfr. anche la rassegna di V. ROSSI, «G.S.L.I.», XLIV, 1904, pp. 471-3.

³⁹ Cfr. anche V. ROSSI, «G.S.L.I.», XV, 1890, pp. 440-4; F. FLAMINI, «Rivista critica della letteratura italiana», N. S., VII, 1891, pp. 9-17. Inoltre: *Le tragedie del Gibaldi, spigolature d'erudizione e di critica*, Pisa, Mariotti, 1895.

⁴⁰ Appare anche in: *Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura*. Bari, Ed. Donato, 1977, pp. 569-95.

⁴¹ Appaiono anche «ritoccati nel testo e sobriamente aggiornati», in *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 127-59 e pp. 161-86.

- *Vita d'eroe: l'Ercole*, «Rivista Schifanoia», Modena-Ferrara, Panini-ISR, 1992, 12, pp. 9-19.
- R. CREMANTE,
 - *Teatro Italiano. La Tragedia del 500: Orbecche* di Giraldi Cinzio; *Sofonisba* di G. G. Trissino; *Rosmunda* di G. Rucellai; *Canace* di Sperone Speroni; *Orazia* di Pietro Aretino; *Marianna* di Lodovico Dolce. A cura di Renzo Cremante, Torino, Einaudi, 1988.
 - *L'elaborazione della grammatica tragica cinquecentesca: applicazioni intertestuali*, *Atti del Convegno: Nascita della tragedia di poesia nei Paesi Europei*. Roma, Union Printing Editrice, 1990.
 - *Elementi di popolarità nella tragedia del Cinquecento*, in *Tragedie popolari del Cinquecento Europeo*, pp. 57-73, a cura di Miriam Chiabò e Federico Doglio, Edizioni Torre d'Orfeo, Roma, 1997.
- A. D'ANDREA, *Giraldi Cinthio and the birth of the Machiavellian Hero on the Elizabethan stage, atti del Congresso: Teatro Italiano del Rinascimento*, pp. 605-17, a cura di Maristella da Panizza Lorch. Milano, Ediz. di Comunità, 1980.
- S. DI MARIA, *Blame -by- Praise Irony in the Ecatommiti of Giraldi Cinzio*, «Quaderni d'Italianistica», VI, 1985, 2, pp. 178-92.
- L. DONDONI,
 - *Un interprete di Seneca del 500: Giraldi Giambattista, Discorso intorno al comporre delle tragedie*, «Rendiconti dell'Istituto Lombardo», vol. 93, fasc. I-II, Milano, Ist. Lombardo di Scienze e Lettere, 1959, pp. 3-16.⁴²
 - *Le Tragedie*, «Rendiconti dell'Istituto Lombardo», vol. 93, fasc. I-II, Milano, Ist. Lombardo di Scienze e Lettere, 1959, pp. 155-182.
 - *Della fortuna di Catullo: il Carme 61 nell'interpretazione di un umanista*, *Giraldi Giambattista*, «Rendiconti dell'Istituto Lombardo», vol. 93, fasc. I-II, Milano, Ist. Lombardo di Scienze e Lettere, 1959, pp. 339-48.
 - *L'influence de Sénèque sur les tragedies de G. G.*, in *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*. Centre National de la Recherche Scientifique. Le chœur des Muses, Paris, 1964, pp. 37-46.
 - *Una pagina inedita di filologia umanistica: La Praelectio in De natura deorum Ciceronis libros di G. B. Giraldi*. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei (Bardi), 1975. *Estratto degli atti dell'Accademia Naz. dei Lincei*. «Rendiconti della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche». Serie VIII, fasc 7-12. Luglio, Dicembre 1974, pp. 558-569.
 - *G. B. Giraldi ferrarese, maestro d'arte oratoria a Pavia, atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*. Rendiconti. Classe di scienze morali, storiche e filologiche, serie VIII, CCCLXXI, 1974, pp. 557-69, e CCCLXXIV, 1977, pp. 3-16.
- G. B. GIRALDI CINTHIO,
 - *Discorso over lettera di / Giovambattista Giraldi Cinzio / intorno al comporre delle Comedie / e delle Tragedie / a Giulio Ponzio Ponzoni*, a cura di Camillo Guerrieri Crocetti, *Scritti Critici*, Milano, Marzorati Vicenza, Stocchiero, 1973.
 - *Gli Ecatommiti ovvero cento novelle*, Torino, Cugini Pomba e Comp., 1853.

⁴² Cfr. anche la rassegna di R. SCRIVANO, «Rassegna della letteratura italiana», XLIV, 1960, pp. 324-6.

- *Egle. Lettera sovra il comporre le satire atte alla scena. Favola Pastorale*, a cura di Carla Molinari. Bologna, Commissione dei testi per la lingua, 1985.
- *L'uomo di corte: discorso intorno a quello che si conviene a giovane nobile e ben creato nel servire un gran principe: con appendice di Lettere*, a cura di Walter Moretti. Modena, Mucchi, 1989.
- *Orbecche, Altile, Didone, Antivalomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*. Appresso Giulio Cesare Cagnacini, Venetia, 1583.
- A. GODARD,
 - *La première représentation de l'Aminta: la cour de Ferrare et son double*, in *Ville et Campagne dans la littérature italienne de la Renaissance*, a cura di André Rochon, CNRS, 6, Paris, 1977, pp. 187-301.
- R. GORRIS,
 - La poetica giraladiana dell'orrore: rifrazioni francesi, «Rivista Schifanoia», Modena-Ferrara, Panini-ISR, 1992, 12, pp. 201-213.
- C. GUERRIERI CROCETTI,
 - *G. B. Gibaldi ed il pensiero critico del sec XVI*, Milano, Albrighi e Segati, 1932.⁴³
 - *Caratteri rilevanti della tragedia giraladiana*, «Cultura e scuola», 39, 1971, pp. 13-25.
- D. HANDLE, *Amore and Maestà: G. Gibaldi's Magic Heroines*, «Modern Language Review», LXXX, 1985, 2, pp. 330-9.
- P. R. HORNE,
 - *Reformation and Counter-Reformation at Ferrara: Antonio Musa Brasavola and G. B. Gibaldi*, «Italian Studies», XII, 1958, pp. 62-82.
 - *The tragedies of G. Cinthio Gibaldi*. Oxford, University Press, 1962. «Oxford modern language and literature monographs».⁴⁴
 - *The three versions of G. B. Gibaldi's Satyr-Play, Egle*, «Italian studies», XXIV, 1969, pp. 32-43.
- G. LEBATTEUX,
 - *La crise de la beffa dans les Diporti et les Ecatommiti*, in *Formes et significations de la «Beffa» dans la littérature italienne de la Renaissance*. Études réunies par A. Rochon, Paris, Univ. de la Sorbonne Nouvelle, (1^a série), 1972, pp. 179-201 («Centre de recherche sur la Renaissance italienne», 1).
 - *Idéologie monarchique et propagande dynastique dans l'oeuvre de G. G. Cinthio*, in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*. (Deuxième série). Études réunies par A. Rochon, Paris, Univ. de la Sorbonne Nouvelle, 1974, pp. 243-312 («Centre de recherche sur la Renaissance italienne», 3).

⁴³ Cfr. in proposito: E. ZANETTE, «Convivium», IV, 1932, pp. 788-91; J. COTTAZ, «Études Italiennes», XIV, 1932, pp. 281-4; G. BERTONI, «G.S.L.I.», CII, 1933, pp. 129-30; A. BELLONI, «Rassegna», XLII, 1934, pp. 82-3; J. BAILLON, «Revue de littérature comparée», XIV, 1934, pp. 598-601.

⁴⁴ Cfr. in proposito: C. DIONISOTTI, «G.S.L.I.», CLX, 1963, pp. 114-21; P. Mc NAIR, «Italian Studies», 18, 1963, pp. 144-6; R. SCRIVANO, «Rassegna della letteratura italiana», XLVII, 1963, pp. 545-7; VERNEYLEN, «Lettres Romanes», XVIII, 1964, 3, pp. 290-1; D. AGUZZI, «Speculum», XXXIX, 1964, pp. 284-6; A. BUCK, «Erasmus», XVII, 1965, pp. 336-8; G. AQUILECCHIA, «Modern Language Review», LX, 1965, pp. 128-9.

C. LUCAS,

- *De l'horreur au «lieto fine». Le contrôle du discours tragique dans le théâtre de Giraldi Cinzio*, Roma, Bonacci Editore, 1984. «L'ippogrifo» n. 32.⁴⁵
- *Didon. Trois réécritures tragiques du livre IV de l'Eneide dans le théâtre italien du XVI^e siècle*, in *Scritture di scrittura. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di G. Mazzacurati, e M. Plaisance, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 557-604.
- *Narrazione e azione nelle tragedie di G. B. Giraldi Cinzio, atti del Convegno: Nascita della tragedia di poesia nei Paesi Europei*. Roma, Union Printing Editrice, 1990.

D. MAESTRI,

- *Gli Ecatommiti del Giraldi Cinzio: una proposta di nuova lettura e interpretazione*, «Lettere Italiane», XXIII, 1971, pp. 306-331.
- *Dialoghi della vita civile negli Ecatommiti di G. B. Giraldi Cinzio e nella trattatistica rinascimentale*, «Istituto Univ. Orientale». Annali, Sezione Romanza, XVII, 1975, 2, pp. 363-78.
- *Potere e cortegianità nella seconda metà del Cinquecento: il discorso sul servire un gran principe e uno Zibaldone pseudo-giraldiano*, «Rivista Schifanoia», Modena-Ferrara, Panini-ISR, 1992, 12, pp. 91-103.

A. MILANO, *Le tragedie di G. B. Cinthio Giraldi*. Cagliari, 1901.

C. NEGRONI, *Le tragedie del Giraldi*, «Il Bibliofilo», IV, Bologna, 1833.

M. OLSEN, *Deux moralisateurs conciliants: Jean de Condé et Giambattista Giraldi Cinthio*, «Revue Romane», VIII (1973), pp. 197-204.⁴⁶

P. OSBORN,

- *Fuor di quel costume antico: Innovation versus Tradition in the Prologues of Giraldi Cinthio's Tragedies*, «Italian Studies», XXXVII, 1982, pp. 49-66.
- *Altile dalla novella alla tragedia*, «Rivista Schifanoia», Modena-Ferrara, Panini-ISR, 1992, 12, pp. 157-164.
- *G. B. Giraldi's Altile: The birth of a new dramatic genre in Renaissance Ferrara*. Lewiston, E. Mellen Press, 1992.

G. PATRIZI, *I Dialoghi della vita civile negli Ecatommiti*, «Rivista Schifanoia», Modena-Ferrara, Panini-ISR, 1992, 12, pp. 51-60.

G. PERALE, *Sul valore morale degli Ecatommiti di G. B. Giraldi. Saggio di uno studio sull'efficacia della Controriforma nella letteratura italiana*, Prato, Alborghetti, 1907.⁴⁷

M.-F. PIEJUS, *Narration et démonstration: Le double appareil présentatif dans les Ecatommiti de Giraldi Cinzio*, in *Culture et société en Italie du Moyen-Âge à la Renaissance. Hommage à André Rochon [...]*, Paris, Univ. de la Sorbonne Nouvelle, 1985, pp. 293-310.

M. PIERI,

- *La strategia edificante degli Ecatommiti*, «Esperienze letterarie», III, 1978, 3, pp. 43-74.
- *G. B. Giraldi trattatista*, «Italianistica», VII, 1978, pp. 514-28.

⁴⁵ Cfr. anche la rassegna di G. FERRONI, «Rassegna della letteratura italiana», LXXXIX, 1985, pp. 200-3.

⁴⁶ Appare anche in: *Amore, virtù e potere nella novellistica rinascimentale. Argomentazione narrativa e ricezione letteraria*. Napoli, Federico & Ardia, 1984.

⁴⁷ Cfr. anche la rassegna di V. ROSSI, «G.S.L.I.», L, 1907, pp. 449-50.

- *Mettere in scena la tragedia. Le prove del Giralaldi*, «Rivista Schifanoia», Modena-Ferrara, Panini-ISR, 1992, 12, pp. 129-142.
- L. RICCÒ, *Il «Sacco» giraldiano e la tradizione dell'«orrido cominciamento» nella novella cinquecentesca*, «Rivista Schifanoia», Modena-Ferrara, Panini-ISR, 1992, 12, pp. 21-47.
- R. RINALDI, *Le imperfette imprese, Giralaldi novelliere*, in *L'arte di interpretare (studi offerti a G. Getto)*. Cuneo, L'Arciere, 1984.
- D. RIPOSIO,
- *Fra novella e tragedia. G. Cinzio e Shakespeare*, in *Metamorfosi della novella*, a cura di G. Barberi Squarotti, Foggia, Bastogi, 1985, pp. 109-43.
- *La tragedia a chi vede e a chi legge: prologo e commiato dell'Orbecche*, «Rivista Schifanoia», Modena-Ferrara, Panini-ISR, 1992, 12, pp. 151-156.
- C. ROAF,
- *Scritti contro la Canace. Giudizio ed Epistola latina*. In *Canace e scritti in sua difesa...*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1982 («Collezione di opere inedite o rare pubblicate dalla Commissione per i Testi di Lingua», vol. 138).
- *La questione del verosimile nella teoria drammatica di G. B. Giralaldi Cinzio ed in particolare nella sua critica della Canace*, «Rivista Schifanoia», Modena-Ferrara, Panini-ISR, 1992, 12, pp. 143-149.
- I. ROMERA,
- *Apuntes para un estudio del contexto socio-político de la génesis del Príncipe, atti del VI Congresso di Italianisti*, Madrid, 1994, pp. 243-50.
- *Anotaciones a la Novella I, Quinta Deca, degli Hecatommiti, atti del Congresso Internazionale su Umanismo e Rinascimento*, León, 4-8 giugno 1996.
- *Las ediciones de la obra dramática de Giambattista Giralaldi Cinzio, atti del VII Congresso Nazionale di Italianisti*, Valencia, 21-23 ottobre 1996.
- *Máximas morales en las Hecatommiti de G. G. Cinzio*, «Rivista Paremia», 6, 1997, Madrid, pp. 553-558.
- U. ROZO, *Gli Ecatommiti all'Indice*, «Rivista Schifanoia», Modena-Ferrara, Panini-ISR, 1992, 12, pp. 61-77.
- N. SAPEGNO, *Rapporti fra la Commedia e la Novella del Cinquecento, atti del Congresso: Il Teatro classico Italiano nel '500*, pp. 97-139. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971.
- N. SAVARESE, *Per un'analisi scenica dell'Orbecche di Giovan Battista Giralaldi Cinzio*, «Biblioteca teatrale», 2, 1971, pp. 112-57.
- E. SCOGGIO, *Il teatro alla corte estense*, Lodi, Arti grafiche Biancardi, 1965.
- A. SOLERTI, *Il teatro ferrarese nella seconda metà del secolo XVI*, «G.S.L.I.», XVIII, 1891, pp. 152 y sgg.
- G. SOLIMANO,
- *Il tema di Cleopatra e la tragedia di G. B. Giralaldi Cinzio*, in *Scritti di filologia e filosofia*, a cura di G. Fabiano, e E. Salvaneschi, Genova, Il Melangolo, 1981.
- *Per la fortuna del De Clementia nel 500. La Cleopatra di G. Giralaldi Cinzio*, «Rassegna della letteratura italiana», 1984, 3, pp. 399-419.

- A. VEROLI, *L'intento morale negli Ecatommiti di Gio. Battista Giraldi*, Camaione, Tipografia Benedetti, 1890.
- S. VILLARI,
– *Per l'edizione critica degli Ecatommiti*, Messina, Sicaria, 1988. Itinerari eruditi. Università degli Studi di Messina. Facoltà di Lettere e Filosofia, Centro Studi Umanistici, 3.
– *L'epistolario di G. G. Cinzio*. Tesi di Dottorato in Italianistica, Lett^a Umanistica, Messina, 1989-90.
– *Per l'edizione critica degli Ecatommiti*, «Rivista Schifanoia», Modena-Ferrara, Panini-ISR, 1992, 12, pp. 79-81.
- L. WAAGE, *La corte ferrarese e il suo mecenatismo*, «Rivista Schifanoia», Modena-Ferrara, Panini-ISR, 1987, 3, pp. 201-7.

LA LOTTA CON PROTEO

metamorfosi del testo e testualità della critica

Atti del XVI congresso A.I.S.L.L.I.
6-9 ottobre 1997

II



a cura di

Luigi Ballerini, Gay Bardin e Massimo Ciavolella

MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, <i>Metamorfosi di un epistolario: il caso di Montale</i>	pag. 877
ANNA PARISI ed ELENA TARDONATO FALIERE, <i>Antonio Tabucchi: progettualità e dissoluzione delle tracce</i>	» 887
RICCIARDA RICORDA, <i>Passaggi di immagini nella scrittura di Piovene, dal saggio al romanzo al libro di viaggio</i>	» 895
GIULIANA RIGOBELLO, <i>Metamorfosi di un testo siloniano: da Pane e vino a Ed egli si nascose</i>	» 907
WALTER ROMERO, <i>Beppe Fenoglio: fra il fango e la nebbia</i>	» 917
PATRIZIO ROSSI, <i>Il Giuoco delle parti: dalla novella all'opera teatrale</i>	» 921
DONATO SANTERAMO, <i>Pirandello tra saggistica, narrativa e teatro (1899-1925)</i>	» 927
DOMENICO TANTERI, <i>Dalla cronaca al testo narrativo: forme di "transcodificazione" in Federico De Roberto</i>	» 935
 D5. <i>Avventure testuali dell'autore: pre-XX secolo</i>	
ERMINIA ARDISSINO, <i>L'Ovidio Metamorphoseos Vulgare fra tradizione manoscritta e stampa</i>	» 955
EMANUELA CERVATO, <i>Metamorfosi forzate: lo Zibaldone leopardiano</i>	» 965
TATIANA CRIVELLI, <i>Pamela, o la virtù ricompensata: metamorfosi settecentesche</i>	» 979
JUSTYNA LUKASZEWICZ, <i>Goldoni nell'illuminismo polacco: metamorfosi del testo e immagine dell'autore</i>	» 993
GAETANA MARRONE, <i>Intertestualità e scrittura cinematografica in I cannibali</i>	» 1001
ANTONIO MARZO, <i>Dalla prosa al verso: il caso di alcuni canti di Giacomo Leopardi</i>	» 1015
MARINELLA MASCIA GALATERIA, <i>Dal racconto di terza pagina al dramma teatrale al libretto d'opera: le metamorfosi di Minnie la candida</i>	» 1027
IRENE ROMERA PINTOR, <i>Metamorfosi di una novella in tragedia nell'opera di G. B. Giraldi Cinzio</i>	» 1035
 D6. <i>Il lavoro proteiforme: XX secolo</i>	
LUISETTA ELIA CHOMEL, <i>Donne o madri anche nell'orizzonte dannunziano</i>	» 1053