

NOVELLIERI ITALIANI IN EUROPA
testi e studi

ISSN 2421-2040

collana diretta da

Aldo Ruffinatto, Guillermo Carrascón

comitato scientifico

**Pierangela Adinolfi, Erminia Ardissino, Daniela Capra,
Davide Dalmas, Marina Giaveri, José Manuel
Martín Morán, Consolata Pangallo, Monica Pavesio,
Patrizia Pellizzari, Laura Rescia, Roberto Rosselli del Turco,
Iole Scamuzzi, Chiara Simbolotti, Carla Vaglio**

aA



**«In qualunque
lingua
sia scritta».
Miscellanea
di studi
sulla fortuna
della novella
nell'Europa
del Rinascimento
e del Barocco**

**a cura di
Guillermo Carrascón**

aA

«In qualunque
lingua
sia scritta»

Questa miscellanea di studi si integra tra i risultati del Progetto di Ricerca “Italian Novellieri and Their Influence on Renaissance and Baroque European Literature: Editions, Translations, Adaptations” dei **Dipartimenti di Studi Umanistici** e di **Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne** dell’**Università degli Studi di Torino**, finanziato dalla **Compagnia di San Paolo** attraverso l’accordo con l’Università per il potenziamento della ricerca scientifica.

Volume stampato con il contributo
del Dipartimento di Studi Umanistici
dell’Università degli Studi di Torino

aA

© 2015
Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando
info@aAccademia.it

prima edizione ottobre 2015
isbn 978-88-99200-57-2
edizioni digitali www.aAccademia.it/novellieri2
<http://books.openedition.org/aaccademia>

book design boffetta.com
stampa Digital Print Service, Segrate (MI)

Introduzione	Guillermo Carrascón	VII
«In qualunque lingua sia scritta». Miscellanea di studi sulla fortuna della novella nell'Europa del Rinascimento e del Barocco		
La fortuna francese delle <i>Facezie</i> di Poggio Bracciolini	Pierangela Adinolfi	3
«Nichts-für-ungut»: satira, ironia e polemica religiosa in alcuni componimenti di Hans Sachs	Raffaele Cioffi	15
Tra narrazione e trattato morale: la questione dell'onore negli <i>Ecatommiti</i> di Giraldo Cinzio	Chiara Fenoglio	36
Gli ortaggi di settembre e <i>La Zucca del Doni en Español</i>	Daniela Capra	67
<i>Le Horas de recreación</i> di Vicente de Millis	Iole Scamuzzi	85
Hierónimo de Mondragón traduttore de <i>L'hore di rricreatione</i> di Messer Lodovico Guicciardini Patritio Fiorentino	Maria Consolata Pangallo	133
Traduzioni addomesticanti: Lope de Vega e l'adattamento teatrale di <i>Decameron x 10</i>	Guillermo Carrascón	147
«Fa di me ciò che ti piace», ossia come A. Zeno adattò la storia di Griselda in un libretto	Liana Püschel	182
Indice dei nomi		205



Introduzione

Guillermo Carrascón

aA

Questo volume è uno dei risultati del lavoro del gruppo di ricerca su «I novellieri italiani e la loro influenza nelle letterature europee del Rinascimento e del Barocco: edizioni, traduzioni, adattamenti», nato nel seno dei Dipartimenti di Studi Umanistici e di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università di Torino con il finanziamento della Compagnia di San Paolo di Torino (primo bando di gara per il finanziamento della ricerca del 2011). È doveroso salutare e ringraziare soprattutto la Fondazione e anche l'Ateneo, promotori di un'iniziativa che ha messo a disposizione della ricerca umanistica mezzi su cui raramente essa può far conto, anche se purtroppo questa avviene nel contesto di un crescente disinvestimento pubblico nella ricerca di base che si delinea con chiarezza come una tendenza negativa, anzi, distruttiva per l'università pubblica italiana.

Ormai più di sei anni or sono, il professor Aldo Ruffinatto, cattedratico di Letteratura Spagnola dell'Università di Torino, concepì l'idea di portare a termine una serie di volumi in cui si raccogliessero le edizioni critiche delle prime traduzioni cinquecentesche allo spagnolo di quelle opere narrative dei novellieri italiani – Boccaccio, Straparola, Lodovico Guicciardini, Matteo Bandello, Giovan Battista Giraldi

VII

Cinzio, Anton Francesco Doni – che avevano contribuito alla nascita di un nuovo genere, la *novela* spagnola del Seicento. La storia della letteratura spagnola e i principali studi sul suo periodo aureo, i secoli XVI e XVII, da Menéndez Pelayo a Othón Arróniz, hanno da più di un secolo riconosciuto l'enorme importanza del contributo novellistico alla cultura spagnola, in particolare per la nascita della *novela*¹ – genere di cui Cervantes diventa e si autoproclama fondatore – ma non meno per la maturazione della formula drammatica della *comedia nueva* o commedia alla spagnola; al di là degli studi pionieristici di Caroline B. Bourland sulla presenza del Boccaccio nella letteratura catalana e castigliana², solo negli ultimi anni, già in questo secolo XXI, si cominciano a vedere i frutti dei sistematici sforzi scientifici organizzati per sondare, in maniera ampia e il più possibile organica, la portata e le dimensioni di un'influenza culturale così intensa e sostenuta³.

Ma a nessuno dei partecipanti al progetto iniziale, prettamente ispanico, sfuggiva che il fenomeno letterario che si voleva analizzare fosse solo una facciata nazionale di – co-

1. È forse superfluo ricordare che nella cultura e nella lingua spagnola non esiste la distinzione che altri idiomi, a cominciare dall'italiano, conoscono – lasciando da parte il *cuento* o racconto, più vicino all'oralità – fra opera narrativa breve, novella, e opera narrativa lunga, romanzo. Infatti questa fusione delle due forme in un unico termine, *novela*, è in stretto rapporto con lo sviluppo spagnolo di un genere che, dopo il successo cinquecentesco delle opere italiane, si modella sulla particolare configurazione conferita alla *novela* spagnola dalle *Novelas ejemplares* di Cervantes (1613) – tendenti in media a una maggiore estensione rispetto ai loro modelli italiani. Il primo convegno di studi organizzato da questo stesso gruppo di ricerca si occupò precisamente dei rapporti tra quest'opera cervantina – della cui pubblicazione tra l'altro casualmente ricorreva il quarto centenario – e i suoi predecessori italiani, menzionati esplicitamente dall'autore spagnolo nel prologo della sua raccolta, come si sa. Il convegno, in onore di Aldo Ruffinatto, si celebrò a Torino dal 5 al 7 di marzo del 2013 con la partecipazione di sedici studiosi di varia provenienza. Gli atti sono stati pubblicati parzialmente on line nel numero speciale 13 bis della rivista open access «Artifara» (<http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/issue/view/48>) mentre i testi delle sessioni plenarie sono apparsi nel volume «*Deste artife*». *Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto*, a cura di G. Carrascón, D. Capra, M. C. Pangallo, I. Scamuzzi, Edizioni Dell'Orso, Alessandria 2014.

2. C.B. BOURLAND, *Boccaccio and the Decameron in Castilian and Catalan Literature*, «Revue Hispanique», XII (1905), pp. 1-232.

3. Menzionerò solo i progetti di ricerca più specificamente incentrati sul nostro tema: «Pampinea y sus descendientes: *novella* italiana y española del Siglo de Oro frente a frente» diretto da Isabel Colón Calderón; quello dell'Universidad de Córdoba «*Novela corta del siglo XVII: estudio y edición*», diretto da Rafael Bonilla Cerezo; e quello diretto da Corinne Lucas Fiorato alla Sorbonne Nouvelle Paris 3, «*Les Cultures de l'Europe Méditerranéenne Occidentale face aux problèmes de la modernité*» (LECEMO - EA 3979). Di grande importanza sono stati i contributi di David González Ramírez (Universidad de Jaén) sulla diffusione dei novellieri tradotti nella Spagna rinascimentale.

me scriveva Burckhardt, ancora pienamente immerso nella concezione romantica della storia delle idee – «un nuovo [ambiente spirituale], che, diffondendosi dall'Italia, invade il resto d'Europa e diventa atmosfera vitale di tutti gli uomini forniti di un certo grado di cultura»⁴. Le dimensioni di quel particolare aspetto dell'irradiazione del Rinascimento italiano che è la diffusione della novella, in altre parole, non potevano venir racchiuse tra i Pirenei e l'Oceano Atlantico, nei dominî iberici conquistati dal castigliano: anche senza uscire dalla Penisola Iberica, sarebbe stato miope dimenticare che in tale ambito la prima e più bella traduzione del capostipite della novella, il *Decameron*, in ambito ispanico è stata quella catalana. Allo stesso modo, se studiare un fenomeno culturale rinascimentale sotto il taglio imposto dalla considerazione di un unico genere letterario nascente, come quello della narrativa breve, potrebbe essere considerato limitativo, ancora a maggior ragione lo sarebbe impostare lo studio in maniera frammentata dall'imposizione di divisioni derivanti dalle culture nazionali che, nate dopo quello stesso fenomeno, cristallizzano definitivamente come oggi le conosciamo solo nel positivismo. Come scriveva qualche anno fa Boucher, «as such, European literary culture presented itself not as the possibility of separate relations with Greek, with Latin, or with Italian, French and Spanish models, but as the promise of a single, varied cultural tradition working with the same themes and the same encyclopedia of knowledge»⁵. Eppure questa frammentazione linguistico-nazionale degli studi letterari è stata applicata sempre e generalmente con grande naturalezza.

Ci sembra invece che sia il caso di superare le frontiere imposte da motivi, ragioni e criteri anacronistici, frontiere che nella nostra tradizione i personaggi che hanno fatto la cultura europea dell'alto Medioevo al Rinascimento non di rado non hanno riconosciuto: come non ricordare la figura di intellettuale di Erasmo da Rotterdam, nomade per elezione,

4. J. BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, trad. it. di D. Valbusa, Sansoni, Firenze 1958, p. 162. La traduzione italiana dice «elemento morale» invece di «ambiente spirituale», che prendo dalla versione spagnola.

5. W. BOUTCHER, «Who Taught Thee Rhetoricke to Deceive a Maid?»: Christopher Marlowe's *Hero and Leander*, Juan Boscán's *Leandro*, and Renaissance Vernacular Humanism, «Comparative Literature», LII (2000), n. 1, pp. 11-52, p. 12.

sempre reclamato dai centri del potere e sempre sfuggente a impegni vincolanti, da Parigi a Londra, a Oxford, a Cambridge, a Torino, Roma, Lovaina, Basilea...? La cultura europea, con tutte le sfumature dovute ai ritmi politici della sua storia e alle sue diversità linguistiche, è anche profondamente unitaria e ha oggi più che mai bisogno di un approccio globale ai suoi diversi fenomeni, letterari, artistici, che ovviamente non può provenire dal singolo sforzo del ricercatore individuale e isolato, ma deve essere frutto dell'operato armonico e coordinato di gruppi di ricerca pluridisciplinari. Si rende necessario mettere a confronto tra di loro le esperienze culturali e in particolare letterarie monolingui e nazionali, seguendo l'esempio dei lavori di Auerbach o Curtius, per capire la portata paneuropea di una rivoluzione epistemologica come quella che si compie con la creazione di un nuovo spazio immaginativo tra *fabula* e *historia*⁶. Come abbiamo scritto nella descrizione del progetto, sul suo sito internet, la novellistica italiana, che prese il via con Giovanni Boccaccio e i suoi numerosi emuli, servì infatti da veicolo, da modello e da intertesto a un Rinascimento tra il dotto e il popolare della narrativa e della letteratura europea che a maniera di nuova mitologia contribuì a riconfigurare, secondo nuovi modelli, la cosmovisione moderna del Vecchio Continente. Matteo Bandello, uno dei più originali e nel contempo fedeli al modello boccacciano tra i novellieri rinascimentali forse lo intuiva quando nella sua epistola prologale «ai candidi e umani lettori» scriveva di essersi convinto «che cote-sta sorte di novelle possa dilettere in qualunque lingua essa sia scritta»⁷. Questo tipo di ricerca è quello con cui gli studi umanistici possono oggi contribuire, offrendo il proprio approccio alternativo, alla costruzione di un mondo 'globale': la conoscenza delle profonde radici storiche e genetiche di

6. Si veda in proposito E. MENETTI, *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Franco Angeli, Milano 2015, pp. 38-43.

7. Per non storpiare fuor di contesto le parole del domenicano di Castel Nuovo Scrivia bisogna confessare che si riferiva semplicemente al fatto che, contrariamente al Boccaccio, egli non aveva scritto la sua raccolta di novelle in fiorentino né in toscano, ma nel suo vernacolo «lombardo». Sono io che ho voluto rileggere l'affermazione come una premonizione del fatto che le *Novelle*, ancora vivo il loro autore, sarebbero state tradotte in francese (da Boaistuau e Belleforest, il primo volume già nel 1559) e non molti anni dopo in inglese e in spagnolo, servendo da ipotesto a importanti fenomeni letterari in tutta l'Europa occidentale.

una ‘globalizzazione’, per quanto regionale, appunto, europea, base di un’identità comune molto più antica e molto più saggia di quella meramente economica e mercificata che oggi è stata elevata a categoria di panacea.

E questa era l’idea di base che spinse quattro anni fa Aldo Ruffinatto, Iole Scamuzzi e il sottoscritto a provare ad articolare, con l’immediato appoggio di un saldo gruppo di colleghi, quasi tutti dell’Ateneo torinese, un primo tentativo di approccio collegiale e multidisciplinare a un fenomeno letterario che per i suoi rapporti con la realtà⁸ era destinato a diventare «un poderoso “capitale mimetico” per l’immaginazione, un inesauribile deposito di *topoi narrativi* [...] da trattare allo stesso modo dei *topoi retorici* elencati dai manuali di poetica, e dunque a libera disposizione di chi volesse riprenderli, rielaborarli, farli propri», – come scrive Luigi Marfè⁹ – favorendo così «in tutta Europa la circolazione dell’immaginario narrativo legato alla novella italiana» come parte costituente di quella enciclopedia condivisa di cui Boutcher *supra*.

Su quest’idea iniziale, dopo il primo convegno, il gruppo di ricerca multidisciplinare costituitosi con studiosi delle diverse lingue, culture e letterature dell’Europa occidentale come risultato dell’iniziativa nata in ambito ispanistico ha organizzato, nell’anno del centenario della nascita del Boccaccio, un convegno internazionale di studi sul tema della nuova letteratura di radice novellistica come compassionevole via per guarire i malinconici e sulla sua diffusione in tutta Europa. Gli atti del convegno con i suoi più di cinquanta articoli hanno offerto un altro risultato dello stesso approccio interdisciplinare che ha promosso anche il volume che queste linee introducono.

Alcuni dei componenti del gruppo di ricerca esplorano nelle pagine che seguono, nei rispettivi articoli, diverse zone e dimensioni nelle quali la feconda opera dei novellieri italiani diventa materia comune, “capitale mimetico”, spunto per veicolare interessi a volte culturalmente distanti dalle cir-

8. Come afferma E. Menetti, «la novella è un frammento di storia [...] un’immagine della realtà costruita con gli elementi della finzione, che conserva gli aspetti del reale e al contempo li supera»: *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana* cit., p. 39.

9. L. MARFÈ, «In English clothes». *La novella italiana in Inghilterra: poetica e politica della traduzione*, Accademia University Press, Torino 2015, p. 3.

costanze della loro creazione oppure persino banale luogo comune aneddotico del quale servirsi secondo necessità: così in Francia con le facezie di Poggio Bracciolini come lo studio di Pierangela Adinolfi dimostra. Inizialmente apprezzato come modello retorico e d'ingegno, ma nel contempo accolto con la diffidenza e il disgusto – che arriva persino ai giorni nostri – che suscitava l'oscenità di alcune delle sue facezie, lo scopritore della *Institutio oratoria* di Quintiliano ottiene per il suo postumo *Liber facietiarum* uno dei maggiori successi editoriali degli albori della stampa, con circa trentaquattro edizioni tra il 1470 e il 1500 che si sommano ai più di cinquanta manoscritti dello stesso periodo conservati in varie biblioteche transalpine. Tale successo si rispecchierà in diverse opere del Cinquecento francese, fino al punto che – scrive Adinolfi – «non c'è opera di un qualche impegno narrativo che non faccia riferimento a Poggio» e la sua presenza si può rintracciare pure in ambito poetico, teatrale e persino filosofico, dove alcune sue facezie si inseriscono a mo' di esempio. Dopo uno sfruttamento generale – non senza polemiche per l'immoralità dei racconti, che contrastava con una cultura francese «più legata a schemi etici e tradizionali» – le storielle di Poggio diventeranno echi, aneddoti anonimi modificati in funzione del contesto, comune materia prima letteraria.

Non succede così, invece, con l'elemento decameroniano nell'opera del prolifico Meistersinger Hans Sachs; egli attinge palesemente dal novelliere di Certaldo per modellare alcuni dei numerosi frati, preti e abati, rappresentanti «di una religiosità mondana e carnale» che servono da veicolo per presentare il volto più dissacrante e ironico del poeta tedesco. In questa luce imposta Raffaele Cioffi la sua analisi delle opere in cui Sachs rielabora alcune novelle del *Decameron*, nelle quali il cantore di Norimberga usa i suoi boccacceschi protagonisti quale strumento di ironico quanto tacito rimprovero dei costumi dei religiosi. Sorprendentemente però, in altre occasioni, «un atteggiamento di singolare indifferenza nei confronti delle malefatte degli abati e dei monaci che Sachs prende in prestito dalle novelle del *Decameron* è riscontrabile in una serie di componimenti che, piuttosto facilmente, si sarebbero potuti prestare a una esplicita polemica di stampo religioso e che, di contro, vengono scelti quale veicolo di una morale del tutto laica e cittadina». Attraverso l'analisi di una nutrita serie di adattamenti di novelle

nelle forme proprie dell'arte del Meistersinger, Cioffi riesce a dimostrare che le trasformazioni in atto nelle opere di Sachs che hanno per ipotesto le novelle di Boccaccio puntano verso una vera riformulazione dei contenuti in funzione degli interessi dell'artigiano tedesco: «apparentemente più interessato a predicare la cura di virtù prettamente laiche e cittadine, Sachs in gran parte dei componimenti presi in considerazione utilizza religiosi e laici quali elementi parimenti utili a rappresentare le molteplici sfaccettature di una realtà che, in quanto comicamente caotica, appare bisognosa di essere regolamentata. Il tutto mantenendosi, per quanto possibile, prudentemente distante da un attacco diretto ai rappresentanti in terra tedesca della chiesa romana».

Non molto lontani si collocano, quindi, i fini degli *Ecatommiti*, secondo Chiara Fenoglio «un vero e proprio trattato teorico-filosofico in forma narrativa, un *teatrum mundi* che ambisce a essere pedagogia integrale, capace di descrivere il mondo qual è e insieme di contribuire all'edificazione di una società perfetta per mezzo dell'educazione del cittadino e del principe, coniugando impulso descrittivo e prescrittivo». La questione dell'onore diventa il filo conduttore della riflessione della studiosa sulla particolare concezione di Giraldo circa la funzione pedagogica della letteratura. Per quanto uomo della controriforma, l'autore degli *Ecatommiti* rifiuta l'alternativa post-tridentina tra la letteratura di pura finzione e quella militante e dogmatica; a cavallo tra due epoche, Cinzio nella sua opera cerca una sintesi tra la narrazione di radice boccaccesca e i modelli retorici dei trattati rinascimentali. «Il suo ruolo – conclude Fenoglio – è a tutti gli effetti quello dell'oratore, o del precettore, che esercita un'eloquenza dal chiaro impatto civile, che guida verso una ascesa morale, intellettuale ed estetica alla verità.»

I tre contributi successivi si spostano verso un asse tematico comune che proviene direttamente dall'idea iniziale del progetto poiché si occupano di traduzioni allo spagnolo di diverse opere dei novellieri. In primo luogo Daniela Capra studia *La Zucca del Doni en spagnol* (1551), traduzione anonima della prima parte dell'omonima opera di Anton Francesco Doni, pubblicata da Marcolini pochi mesi dopo il suo originale, nel quadro complessivo della voga che nel periodo andava conoscendo il libro spagnolo a Venezia, che vedeva sia traduzioni italiane di opere spagnole che, viceversa, ver-

sioni allo spagnolo di autori italiani. Lo stesso Doni si servirà, nella *Moral philosophia* e nei *Trattati* – la sua particolare versione del *Pañciatantra* – dell'opera spagnola *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*. Daniela Capra porta a termine un particolareggiato confronto tra le due edizioni italiane della *Zucca* e la traduzione spagnola, stampate a pochi mesi di distanza nel 1551. Una serie di piccole varianti tra le due versioni del testo italiano risulta discriminante per stabilire quale delle due stampe servì da originale per la traduzione spagnola. L'esame di alcune varianti introdotte dal traduttore, a volte notevolmente divergenti dal senso dell'originale, se non addirittura ad esso opposte, permette pure alla studiosa di precisare maggiormente il profilo di questa figura fino a oggi rimasta nell'anonimato.

Il contributo di Iole Scamuzzi s'incentra invece sulla figura di un traduttore a noi noto, o per essere precisi, di uno dei due traduttori de *L'ore di ricreazione* di Lodovico Guicciardini di cui fino a adesso conoscevamo poco più del nome. Pubblicata nel 1565 in due edizioni pirata a carico di Francesco Sansovino, la raccolta di aneddoti di Guicciardini non apparirà sotto la cura del suo autore fino all'edizione antuerpiense per i torchi di Silvio del 1568, alla quale ne seguirà un'altra diciotto anni dopo. Il traduttore allo spagnolo, Vicente de Millis, è un personaggio ben situato nel mondo dell'editoria cinquecentesca spagnola, nonostante non spiccasse per la sua abilità commerciale, il cui ritratto Scamuzzi contribuisce con la sua ricerca a completare: attraverso un'attenta lettura del testo della traduzione e della documentazione storica disponibile emerge l'immagine di un uomo di buone capacità linguistiche e culturali, certamente di molto superiori alla media; un intellettuale che si muoveva al di fuori degli ambiti universitari ma che conosceva la letteratura italiana e francese del suo tempo – curò, per esempio, l'edizione della traduzione dell'*Orlando furioso* –, poteva tradurre il latino e possedeva ampia padronanza delle pubblicazioni spagnole del momento.

Due anni dopo quella di Millis, nel 1588, appariva a Saragozza, nella stamperia di Pedro Puig e a spese di Juan Escarilla, una nuova versione della stessa opera di Guicciardini, magari incentivata dal successo nel regno di Castiglia della traduzione di Millis, della quale probabilmente i promotori di questa nuova avventura editoriale avevano notizia, poiché

il nuovo titolo si presentava come *Primera parte de los ratos de recreación*, dove la traduzione non tanto scontata di “ore” con “ratos” si potrebbe presumibilmente attribuire al desiderio di discostarsi da quella precedente. Sullo sfuggente profilo del nuovo traduttore, Hierónimo de Mondragón, probabilmente aragonese e professore di giurisprudenza all’Università di Saragozza, rielaboratore in un’opera con intenti propri del *Moriae encomium* di Erasmo da Rotterdam, versa lo studio di Maria Consolata Pangallo. La ricercatrice riesce a stabilire con le sue indagini il testo che servì da originale per la traduzione di Mondragón, dopo aver tracciato un ritratto sui pochi dati biografici conosciuti di questa sfuggente figura d’intellettuale rinascimentale spagnolo.

Infine i due ultimi contributi al volume si spostano di nuovo verso un altro sistema di rappresentazione, quello che si avvale del palcoscenico. Se i lavori dei novellieri in genere sono serviti da spunto a una folta schiera di rivisitazioni di ogni genere e tipo, la galassia delle creazioni drammatiche sia spagnole sia italiane se ne è giovata in maniera particolarmente abbondante, probabilmente per le affinità oggettive che taluni autori rinascimentali e barocchi trovavano tra i due generi e che portarono Lope de Vega ad affermare: «Yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias». E se le novelle italiane conobbero in generale una veloce diffusione in Europa, non c’è dubbio che il primato della fama corrisponde alla decima novella della decima giornata del *Decameron*, la storia della paziente Griselda, la cui immensa circolazione in tutta l’Europa fu determinata dalla contemporanea riscrittura latina portata a termine da Francesco Petrarca nelle sue *Seniles*. Dell’adattamento scenico che ne fece Lope de Vega nel suo dramma *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*, dopo aver ripercorso per sommi capi la serie di versioni ispaniche del testo petrarchesco, se ne occupa Guillermo Carrascón, cercando di stabilire sia la diversa misura in cui il madrilenò usò i due principali ipotesti italiani, sia la portata – e altre possibili fonti – delle modifiche teatrali introdotte dal drammaturgo per adeguare la materia diegetica ai bisogni teatrali imposti dal rispetto alla formula drammatica della *comedia nueva* da lui patrocinata.

Sempre sullo stesso asse tematico, l’ultimo articolo contenuto in queste pagine, quello di Liana Püschel, introduce un argomento nuovo, la musica, poiché prende in considerazio-

ne la versione della *Griselda* di Apostolo Zeno che costituì la base per diverse opere liriche durante tutto il Settecento italiano. Attraverso la particolareggiata disamina del testo di Zeno e di quelli dei suoi precedenti secenteschi italiani – Paolo Mazzi, Ascanio Massimo, Galeotto Oddi e Carlo Maria Maggi della cui *Griselda* Zeno adotta numerosi elementi – e le loro fonti classiche, la studiosa argentina mette in rilievo il debito testuale e strutturale del libretto del veneziano con i suoi predecessori non meno che gli straordinari rimaneggiamenti che il gusto barocco impose sulla materia diegetica di provenienza novellistica, rimaneggiamenti che non si può escludere abbiano subito un'influenza del teatro contemporaneo spagnolo, e in particolare dello steso Lope, alquanto diffuso in Italia, al meno per quanto riguarda le complicazioni della trama e la mescolanza di tragico e comico. Il testo di Zeno si rivela come «un libretto che ereditò dal Seicento il gusto per la sorpresa e che consegnò al nuovo secolo una versione dell'ultima novella del *Decameron* altamente stilizzata e commovente. La paziente marchesa di Saluzzo, nei panni melodrammatici confezionati da Zeno, aprirà le porte del teatro musicale a Pamela e a tante altre eroine sentimentali che popoleranno la scena del secondo Settecento».

Speriamo che allo stesso modo questo volume miscelaneo possa aprire le porte verso una nuova stagione dei nostri studi comparatistici sulla novella italiana del Rinascimento e la sua vasta fortuna nella cultura europea.

**«In qualunque
lingua
sia scritta».
Miscellanea
di studi
sulla fortuna
della novella
nell'Europa
del Rinascimento
e del Barocco**

aA



La fortuna francese delle *Facezie* di Poggio Bracciolini

Pierangela Adinolfi

aA

Nella cultura europea tra Quattrocento e Cinquecento, l'elogio dei pregi formali delle *Facezie* di Poggio non tarda a diventare un luogo comune¹. A tali meriti è sensibile il *rhétoricien* Guillaume Crétin quando rimpiange che la sua narrazione non si adegui alla lezione di Poggio: «A tout le moins se j'eusse en Poge prise / Quelque leçon, l'escript que pou je prise / Fust embelly de motz facecyeux»². Nonostante i lusinghieri giudizi riguardanti l'arguzia formale, l'ammirazione per l'eleganza poggiana è fortemente sovrastata, in Italia e fuori, dallo sconcerto se non addirittura dal disgusto che suscitano i contenuti della sua opera. Da subito l'oscenità

3

1. Sulla fortuna quattrocentesca delle *Facezie*, rimandiamo al ponderosissimo studio di L. SOZZI, *Le «Facezie» di Poggio nel Quattrocento francese*, in *Miscellanea di studi e ricerche sul Quattrocento francese*, a cura di F. Simone, Giappichelli, Torino 1966, pp. 409-516. In merito ai risvolti culturali dell'influsso poggiano nel Cinquecento, cfr. L. SOZZI, *Le «Facezie» e la loro fortuna europea*, in AA. VV., *Poggio Bracciolini 1380-1980, nel sesto centenario della nascita*, Sansoni, Firenze 1983, pp. 235-259 e E. GARIN, *Poggiana. Appunti sulla fortuna di Poggio Bracciolini*, «Interpres», I (1978), pp. 14-26. Si vedano inoltre, F. SIMONE, *Il pensiero francese del Rinascimento*, Marzorati, Milano 1964; G.-A. PÉROUSE, *Nouvelles françaises du XVI^e siècle. Images de la vie du temps*, Droz, Genève 1977; PH. LAJARTE, *Du conte facétieux considéré comme genre: esquisse d'une analyse structurale*, «Ethnologie française», 1974, 4, pp. 319-332.

2. Cfr. H. GUY, *La «Chronique française» de maître Guillaume Crétin*, «Revue des Langues Romanes», XLVIII (1905), p. 334.

delle *Facezie* rappresenta un motivo di condanna e scatena un coro unanime di riprovazioni. La reazione è, in realtà, da intendersi come il segnale più eloquente di una manifesta e diffusa efficacia, come la prova innegabile di una nuova presenza. Lo scandalo nasconde un'attrattiva, il rifiuto rivela una partecipazione. Un rifiuto, ben inteso, che non viene soltanto da menti grette e ostili o è nutrito da personali avversioni. «Pogii facetiis quid impurius?» s'interroga Putherbeus, al secolo Gabriel Dupuyherbault, frate dell'abbazia di Fontevrault. Tale giudizio si può comprendere se si tiene presente che il *Theotimus, sive de tollendis et expungendis malis libris* dell'appena citato Puterbeo rappresenta, nella Francia della metà del Cinquecento, un attacco feroce contro ogni forma di cultura umanistica, contro ogni modello che si allontani dalla più devota e castigata tradizione. Un attacco rivolto, a un tempo, a Poggio e a Rabelais, a Poliziano e, in generale, a tutte le *bonae litterae* che, «apud Italos», hanno determinato un nefasto ritorno all'impuro paganesimo³. Ma di fatto, a fronte di tanti rifiuti, è la fortuna di un'opera che tutti hanno letto, che decine di amanuensi hanno trascritto e che tanti editori hanno stampato. Lo stesso Bracciolini vanta l'universale diffusione del suo libro, ricercato dai dotti di tutta Europa. Cornelio Agrippa accenna all'interesse con cui le *Facezie* vengono lette nell'*entourage* di Francesco I e di Margherita, sebbene si tratti di un interesse deprecabile, poiché da quel libro le donne «apprendono le depravazioni»⁴. Col passare del tempo, l'operetta verrà citata tra le letture ricreative più spesso frequentate per chi voglia accantonare gli affanni quotidiani. Un esempio fra i tanti è quello del romanzo seicentesco *Le Page disgracié* di Tristan L'Hermite (1643), in cui il narratore cita «Pauge florentin», accanto a Boccaccio e a Straparola, al *Fuggilozio* e alle *Serées* di Bouchet, tra i dilettevoli autori «qui se sont voulu charitablement appliquer à guérir la mélancholie»⁵.

3. Cfr. G. PUTHERBEI, *Theotimus sive de tollendis et expungendis malis libris, iis praecipue quos vix incolumi fide ac pietate plerique legere queant, libri tres*, J. Roigny, Parisiis 1549, pp. 77 sgg.

4. Cfr. C. AGRIPPA, *Epistolarum liber IV*, lett. 3 cit. da P. PARIS, *Etudes sur François I^{er} roi de France, sur sa vie privée et son regne*, Paris 1885, I, p. 40 : «Offeruntur dominabus et leguntur avidae a puellis Novellae Bocatii, Facetiae Poggii, adulteria Euryali cum Lucretia, bella et amores Tristanui et Lanceloti et similia in quibus nequitiae assuescunt foeminae legendo».

5. Cit. da C. MAUBON, *Désir et écriture mélancoliques, lectures du «Page disgracié» de Tristan l'Hermite*, Slatkine, Genève-Paris 1981, p. 120.

Più eloquenti ancora appaiono i dati numerici documentati, testimonianza di un'impressionante presenza. Una cinquantina sono i manoscritti rintracciabili nelle biblioteche europee, secondo il calcolo effettuato ormai anni or sono da Gilbert Tournoy⁶. Di questi, una decina si trovano a Parigi. Ma sono le edizioni a stampa a dimostrare una circolazione ben più intensa. Tra il 1470 e il 1500 se ne calcolano circa 34. Poi un calo nel secolo successivo con sole tre edizioni latine, quella di Parigi (1518), di Anversa (1541) e di Cracovia (1592). Tale diminuzione può spiegarsi, tuttavia, con la presenza del libretto nelle biblioteche private, con la circolazione delle opere collettive di Poggio, con la diffusione di sue scelte antologiche, con la dilagante presenza delle traduzioni in volgare e infine con la loro assimilazione nelle opere più disparate, attraverso frammenti incastonati che provano la più capillare propagazione.

L'analisi delle scelte antologiche e quella delle traduzioni in volgare devono essere condotte su di un unico piano. Esistono, infatti, le traduzioni integrali, come le nove edizioni di una traduzione italiana apparse a Venezia tra la fine del Quattrocento e il 1553, o quelle parziali, più volte ristampate, come la traduzione di Guillaume Tardif che offre a Carlo VIII suo sovrano, nel 1492, quasi un terzo dei testi poggiani (112 su 273) in versione francese. Ma ci sono anche le riprese e le trasmissioni parziali che disperdono il materiale in mille rivoli. A tal proposito, una parte della traduzione di Tardif è utilizzata da un editore lionese che la introduce in una raccolta anonima, il *Parangon de nouvelles honnestes et delectables*, mescolandola a racconti di altra provenienza, per esempio Boccaccio, Petrarca, Valla. Di lì in poi si verifica un'ulteriore trasmigrazione: altre raccolte anonime della metà del secolo, le *Joyeuses adventures* e le *Joyeuses narrations*, riprendono il *Parangon de nouvelles* e contribuiscono alla circolazione di testi graditi e dal successo assicurato.

Ci sono anche le esili e circoscritte traduzioni condotte su scelte antologiche di editori del testo latino. Quando il frate lionese Julien Macho volge in francese, qualche anno prima di Tardif, una piccola serie di facezie poggiane, della scelta

6. Cfr. G. TOURNOY, *Facetiae Poggii?*, «Romanische Forschungen», LXXXV (1973), pp. 139-144.

egli non è per nulla responsabile: si tratta in realtà della traduzione, in una prosa ingenua e incespicante, delle facezie già pubblicate da Heinrich Steinhöwel a Ulm nel 1476 di seguito al *Romulus* e ad altri testi favolistici. La traduzione di Macho giunge ulteriormente in Inghilterra, dove è tradotta in inglese da William Caxton nel 1484⁷, e in Spagna dove si diffonde attraverso la bella edizione di Saragozza del 1489⁸.

La fortuna degli anni pieni del Cinquecento diventa, tuttavia, più nascosta, ma al contempo più articolata e generale. In Francia, dalle *Cent Nouvelles Nouvelles* alle *Serées* di Bouchet, le facezie costituiscono un repertorio aneddotico al quale, in vario modo, tutti i narratori del Cinquecento francese attingono. Citiamo, ad esempio, Nicolas de Troyes, Philippe de Vigneulles, Rabelais, Des Périers, Du Fail, Estienne, Cholières e Bérolalde de Verville. Non c'è opera, pertanto, di un qualche impegno narrativo che non faccia riferimento a Poggio. Ma la circolazione non si registra soltanto nelle opere strettamente narrative. La facezia si espande e contagia generi contigui, si trasforma in divertimento poetico, in gioco teatrale, in epigramma e in esempio inserito in un contesto meditativo o filosofico. La prima facezia, ad esempio, quella del povero marinaio che dopo una lunga assenza torna in patria e trova la casa ingrandita e abbellita, la camera da letto lussuosamente arredata, tutto, gli assicura la moglie, generoso dono della Provvidenza, anche il fanciulletto che festoso corre incontro alla madre, conosce una vasta circolazione europea. È gustosamente tradotta da Tardif e diventa occasione per un intervento ironico del poeta Coquillart, che ne trae argomento per la formulazione della vecchia massima, valida per i mariti sospettosi, mai interrogare su ciò che si preferirebbe non sapere⁹. Quella facezia si trasforma anche

7. *Booke of the Subtle Storyes and Fables of Aesop*, tradotto, editato e anche stampato da Caxton a Londra, nel suo stabilimento di Westminster.

8. *Ysopete ystoriado*, ossia *Esta es la vida de Ysopet con sus fábulas historiadas* – riedizione fatta da Juan Hurus a Saragozza, nel 1489, a partire da quella fatta sette anni prima da Pablo Hurus e Juan Planck – del quale si conserva una copia nella Biblioteca del Monastero dell'Escorial (inc. 32-i-13); esiste un'edizione moderna facsimilare, a cura di E. Cotarelo, Real Academia Española, Madrid 1929; e un'edizione elettronica: *Esopete historiado II* [Zaragoza 1489], a cura di V.A. Burrus, ADMYTE, Micronet, Madrid 1994; poi incluso in *Electronic Texts and Concordances of the Madison Corpus of Early Spanish Manuscripts and Printings*, a cura di J. O'Neill, HSMS, Madison-New York 1999 [CD-ROM].

9. Cfr. G. COQUILLART, *Les Droits nouveaux*, nell'edizione a cura di M.J. Freeman, Droz, Genève 1975, p. 163.

in un'anonima farsa, *Farse de Colin qui despita Dieu*, in cui naturalmente il tema dell'adulterio risulta di molto amplificato. La raccolta di Poggio dà adito agli usi più disparati, fra cui quello teatrale è il più notevole, giustificato anche dall'intenso scambio di repliche che caratterizza già il testo latino. Esiste anche un altro testo teatrale, convincente e curioso, quello della *Farse nouvelle et recreative du medecin qui guerist toutes sortes de maladies*, che non fa altro se non ricucire ben sei facezie poggiane, unite senza badare alla coerenza, ma soltanto al gusto gratuito di una rapida sequela di buffonerie. Tra queste risalta la storia del *faiseur d'enfants*, la farsa cioè del medico (che in Poggio era un frate) abile a portare a compimento il bambino che, ancora nel ventre materno, si presentava, dice il personaggio in questione, privo di naso e bisognoso di un'immediata rifinitura. Si tratta di una storia famosa che da Poggio passa al teatro, alla *Lozana andalusica*, a Des Périers¹⁰, a Straparola, prima di arrivare all'efficace versione che ne darà La Fontaine.

Questo sarà il filone delle facezie di più larga durata e di più grande fortuna, il filone in cui la burla s'intreccia all'allusione scollacciata ed erotica. L'austero moralismo, cui abbiamo accennato all'inizio, sottintende il primato di questo tipo di lettura, le cui propaggini giungeranno, dopo le originali derivazioni sviluppate in La Fontaine, fino al secolo dei Lumi, periodo in cui le facezie saranno pretesto per arguti epigrammi, versi libertini, effimere *pièces détachées*, in poeti come Jean-Baptiste Rousseau e Grécourt, o in eruditi come Bernard de La Monnoye.

La consapevolezza poggiana d'introdurre nell'arte della narrazione una nuova prospettiva si deduce chiaramente dalla prefazione e dalla conclusione del *Liber facetiarum*. Qui Poggio insiste su due aspetti del libro: formale il primo, più legato ai contenuti il secondo, ma entrambi evidentemente essenziali. Sul piano formale, le facezie s'impongono alla curiosità dei lettori per la loro brevità (*nulla amplitudo sermonis*) e per il loro stile disadorno (*nullus ornatus*). L'opera ripudia quella lingua di cerimonia, che Auerbach fa coincidere con lo stile feudale riscontrato soprattutto nel tardo Medioevo

10. Cfr. L. SOZZI, *Les contes de B. Des Périers*, Giappichelli, Torino 1964, pp. 165-167.

francese¹¹, e introduce nella prosa latina la semplicità della lingua parlata e la fluidità delle conversazioni quotidiane. Alcuni personaggi reali, riuniti intorno al Segretario Apostolico nel vivo e contrastato ambiente della Curia, raccontano con concisione e pronta battuta i casi più disparati della vita quotidiana, redigono un diario faceto della loro contemporaneità, parlando senza reticenze e senza particolare eleganza. Proprio su questo piano si osserva, soprattutto nella fase iniziale della fortuna delle facezie fuori d'Italia, un processo di dilatazione narrativa e un'amplificazione del piano lessicale. L'asciutta prosa di Poggio si gonfia di termini ornamentali ed enfatici, una profusione sinonimica, in cui Hatzfeld denota un aspetto del «goût flamboyant»¹², ne trasforma l'impostazione sintattica, sostituendo ipotassi a paratassi e un ampio fraseggio alla concisione dell'originale. Tale amplificazione riguarda, naturalmente, anche i contenuti, poiché nella vastità dei racconti centrati sull'arguzia della battuta e sul dialogo agile e scattante, gli utilizzatori e i traduttori d'Oltralpe, basti pensare alle *Cent Nouvelles Nouvelles* e alla traduzione di Tardif, prediligono le trame che contengono una successione di avvenimenti, in cui i fatti prevalgono sulle parole. Si perde, così, la particolare agilità della facezia a favore delle trame più scontate e tradizionali.

La materia prescelta da Poggio è tutt'altro che inoffensiva e non consiste, se non raramente, nello svolgersi d'intrecci divertenti. La sua opera mira, piuttosto, alla maldicenza e si prefigge una critica spietata, talvolta anche crudele. La satira rivolta agli individui, ai gruppi umani e ai comportamenti non è pronunciata sulla base di un moralismo scontato, secondo categorie etiche tradizionali. Le *Facezie* concordano, su questo punto, con l'orientamento del gusto che trova in Italia, nello stesso secolo, analoghe testimonianze, basti pensare al Poliziano e all'esempio del Petrarca. Non che le *Facezie* di Poggio escludano totalmente ogni commento morale, ma se almeno una quarantina di esse terminano con una riflessione di ordine etico, molto spesso la regola enunciata non corrisponde alla formulazione di una massima già risaputa,

11. Cfr. E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956, pp. 253-256.

12. Cfr. H. HATZFELD, *La littérature flamboyante au XV^e siècle*, in *Studi in onore di C. Pellegrini*, SEI, Torino 1963, pp. 81-96.

bensì al suo ribaltamento: la tradizione dell'*exemplum* è sovvertita. Nei commenti di Poggio non si riscontrano regole morali ispirate a ideali assoluti o a comportamenti irreprensibili. Sono presenti, al contrario, valutazioni sulla varietà dei casi umani, sulla difficoltà di obbedire a imperativi astratti e lontani dalla vita reale delle persone. Tutto ciò si consolida alla luce della positiva concretezza di una società laica e terrena, avulsa da ogni dogmatismo. Non si tratta, quindi, di una generica comicità popolare, ma del profondo fermento culturale e ideologico, cui si riconduce l'essenza stessa dell'umanesimo civile.

Rispetto a tale libertà di pensiero e di atteggiamento, la cultura francese, forse proprio perché priva di quelle componenti laiche che operano, invece, nell'ambito della *florentina libertas*, è più legata a schemi etici e tradizionali. È indicativo, ad esempio, che gli autori francesi aggiungano, talvolta, alle facezie un commento morale, dovendo per forza ricorrere ad azzardate acrobazie per legare una massima edificante a un contenuto che, palesemente, contrasta con essa. Se una giovane sposa, ad esempio, si lamenta delle modeste doti fisiche del marito, ecco che il traduttore Tardif si sente in dovere di proporre una lezione: «En ceste facecies sont reprints ceux qui ne sont jamais assouvis mais tant plus ont de biens et plus en desirent»¹³. Ma non sempre, tuttavia, il commento è di ordine morale. Nel *Catalogus gloriae mundi*, del 1529, Barthélemy Chasseneuz cita la facezia in cui Poggio racconta del litigio tra un nobile francese e un capitano della marina genovese. Mentre la facezia irride in maniera palese l'alterigia nobiliare e le borie feudali, questo intento sfugge totalmente all'autore francese che prende la vicenda sul serio e pone alcuni importanti interrogativi, come se sia legittimo battersi per questioni araldiche, se sia lecito scegliere blasoni già appartenenti ad altre casate, oppure se questa possibilità riguardi solo famiglie di paesi diversi. A tale conclusione giunge Chasseneuz alla fine di un'ampia e ponderata argomentazione¹⁴.

13. Si tratta della facezia n. 43 (*De adolescentula que virum de parvo priapo accusavit*). Cfr. *Les facécies de Poge Florentin traduites par G. Tardif*, éd. par A. de Montaiglon, Willem, Paris 1878, n. 31, pp. 91 sgg.

14. Si tratta della facezia n. 202 (*De duorum contentione pro eodem insigni armorum*). Cfr. B. CHASSENEUZ, *Catalogus gloriae mundi*, apud Ph. Albertum, Genova 1617, pp. 36-37.

L'uso frequente delle facezie che riferiscono fatti erotici avvalorata, invece, lo schema esemplare e moraleggiante. L'erotismo è spesso utilizzato, più di quanto previsto dal modello poggiano, in funzione antifemminista (si pensi alla «uxor satis liberalis»¹⁵ di Poggio che viene ripresa nelle *Cent Nouvelles Nouvelles*) o anticlericale. Le facezie più note e fortunate sono quelle che raccontano di smodate smanie femminili e d'irrefrenabili lussurie sacerdotali. Esempio di questo secondo orientamento è la polemica che in Francia si afferma attraverso l'ugonotto Henri Estienne. A proposito, per esempio, della facezia dell'eremita Ansimirio che approfitta delle sue funzioni di confessore per conoscere (biblicamente) tutte le mogli di Padova, Estienne sposta l'attenzione sul tema della confessione cattolica e della sua assurda immoralità: «Or sous ces exemples on en voit assez tous les jours, par lesquels il nous est suffisamment tesmoigné que la confession auriculaire sert aux prebstres et moines de filets pour attraper les femmes»¹⁶.

In realtà, i traduttori e gli adattatori di Poggio non sfruttano appieno gli spunti polemici, anticlericali e anticlericali, impliciti nei suoi testi. Esiste una fortuna riformata della facezia che andrebbe minuziosamente ripercorsa. In ogni caso, in generale, molti riferimenti sono lasciati cadere e le accuse più frequenti rivolte ai preti, nei testi di derivazione poggiana, sono quelle che riguardano la lussuria e la ghiottoneria. Raramente vengono colte le stoccate di Poggio riguardanti la loro ignoranza, la loro ipocrisia, la loro avarizia, le loro superstiziose pratiche cultuali e il loro modo di relazionarsi alla politica della curia romana. Ancora Estienne offre un buon esempio quando, riprendendo la facezia di Poggio in cui il cardinale di Spagna incita i suoi soldati a combattere contro i nemici del papa, lascia cadere totalmente la polemica antiromana¹⁷.

Non appare ugualmente traccia alcuna, secondo le ricerche finora condotte, della facezia 50 che, eppure, è molto irriverente nei confronti di papa Gregorio XII, né delle fa-

15. Si tratta della facezia n. 49 (*Fabula Francisci Philelphi*).

16. Si tratta della facezia n. 142 (*De eremita qui multas mulieres in concubito habuit*). Cfr. H. ESTIENNE, *Apologie pour Hérodote*, éd. par P. Ristel-Huber, Liseux, Paris 1879, vol. II, p. 23.

17. Cfr. *ibid.*, vol. I, p. 252 (Si tratta della facezia n. 19, *Exhortatio Cardinalis ad armigeros pontificis*).

cezie 23, 29, 30, in cui il cardinale Angelotto è oggetto di giudizi sarcastici sulla *stultitia* e sulla venalità imperanti nella curia. Non vi è nemmeno traccia della facezia 113, in cui si parla delle condizioni deplorevoli create da coloro che, nella Chiesa, detengono il potere. Né Tardif, né Estienne utilizzano questi testi sarcastici e sferzanti. In linea di massima, l'audacia di Poggio è ridimensionata e i testi più imprudenti sul piano religioso e su quello politico-sociale sono accantonati. Non sempre sono raccolte le facezie in cui è messa in causa la legittimità di certi privilegi o l'arroganza dei signori. Sono messe da parte anche le facezie in cui emerge lo spirito di positiva concretezza e di produttivismo borghese di Poggio¹⁸.

Si può, pertanto, parlare di un incontro mancato se pensiamo a quello tra le *Facezie* e la cultura transalpina? Di una fortuna certa, ma segnata da un impoverimento del modello, ridotto a un composito repertorio di intrecci scollacciati e licenziosi? Una tale conclusione sarebbe troppo semplicistica. L'effettiva presenza di un modello non è, infatti, dimostrata unicamente dalle riprese testuali di una trama. Anche se inizialmente assente negli autori che si preoccupano di incanalare le facezie in solchi tradizionali, la maniera di guardare il mondo di Poggio, in realtà, filtra gradatamente e dà i suoi frutti in opere eterogenee, contribuendo a portare a maturazione importanti processi culturali.

Mirabile esempio in ambito narrativo è l'atteggiamento di Rabelais, provocatorio, dissacrante, volutamente in contrasto con ogni forma di idealismo platonico, molto simile alla lucida ironia poggiana, senza tener conto dei prestiti diretti, che pure non mancano, come il notissimo caso dell'anello di Hans Carvel, che da Poggio, attraverso l'Ariosto e Rabelais, arriva fino a La Fontaine¹⁹. Non a una generica comicità popolare, notamente teorizzata da Michail Bachtin²⁰, è qui necessario far riferimento, ma a una chiara scelta culturale che accomuna il riso di Poggio e quello dell'autore di *Pantagruel*.

18. Eugenio Garin ha dimostrato come il *De avaritia* di Poggio contenga una moderna valorizzazione del lavoro e del denaro. Cfr. E. GARIN, *L'Umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Laterza, Bari 1954, pp. 59 sgg.

19. Su Rabelais e la narrativa italiana, cfr. R. COOPER, *Les contes de Rabelais et l'Italie: une mise au point*, in *La nouvelle française à la Renaissance, études réunies par L. Sozzi et présentées par V.-L. Saulnier, Slatkine*, Genève-Paris 1981, pp. 183-207.

20. Cfr. M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, traduzione di M. Romano, Einaudi, Torino 1979.

Caso analogo è quello di Bonaventure Des Périers²¹. Des Périers sceglie per i suoi racconti uno dei temi più ricorrenti delle facezie e cioè la presunzione della falsa cultura, la boria delle formule vuote e ridondanti alle quali si riduce il sapere inutile e petulante. Si tratta delle formule delle *Facezie* perfettamente corrispondenti allo spirito del narratore francese. A ogni vanità intellettuale, Poggio oppone un fare utile e concreto. La lezione di Poggio si diffonderà per vie sotterranee e molteplici e darà i suoi frutti in un Rinascimento che ridicolizzerà pesantemente la vanagloria e la sicurezza dei pedanti.

In questo senso, le novelle di Des Périers rappresentano il miglior tentativo di trasporre in lingua volgare una copia delle facezie poggiane. Alla polemica contro i falsi *doctores* si contrappone la difesa dei *docti viri*. Si assiste all'identificazione del virtuoso col *doctus* e alla progressiva presa di coscienza di una categoria di dotti che idealmente si uniscono in una sorta di spirito di corpo²². Tale argomento avvalorava ancora l'origine colta di una produzione letteraria, impedendo che la comicità rinascimentale sia ricondotta unicamente ai canoni generici della comicità popolare.

Sul tema dell'origine colta dell'umorismo rinascimentale e in particolare sulla derivazione dei *contes* di Des Périers dalle *Facezie* di Poggio, il dibattito interpretativo ha presentato, nel corso degli anni, posizioni divergenti²³. Fra queste scegliamo di ribadire quella che a noi, ancora oggi, sembra più convincente, espressa da Lionello Sozzi, secondo la quale pur riconoscendo una tradizione orale che si rifà ai racconti

21. Sull'opera di Des Périers, cfr. L. SOZZI, *Les contes de Bonaventure Des Périers. Contribution à l'étude de la nouvelle française de la Renaissance*, nouvelle édition précédée d'un nouvel avant-propos, Slatkine, Genève 1998.

22. Cfr. R. FUBINI, *Intendimenti umanistici e riferimenti patristici dal Petrarca al Valla*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLI (1974), pp. 529-578 (su Poggio, pp. 551-565).

23. A favore di una derivazione facétieuse delle *Récréations* e del loro carattere umanista, cfr. H. WEBER, *La facétie et le bon mot du Poggio à Des Périers*, in *Humanisme in France at the End of the Middle Age and in the early Renaissance*, ed. by H.T. Levi, University Press, Manchester 1970, pp. 82-105; P. KOJ, *Die frühe Rezeption der Fazetien Poggios in Frankreich*, Romanisches Seminar der Universität, Hamburg 1969; *Facétie et Littérature facétieuse à l'époque de la Renaissance*, «R.H.R., Bulletin de l'Association d'Etude sur la Réforme, l'Humanisme et la Renaissance», 1978, 7. In contrasto con tale visione sono, invece, K. KASPRZYK, *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis*, édition critique avec introduction et notes, Champion, Paris 1980; *Des Périers et la communication. Proposition d'une lecture des «Nouvelles Récréations»*, in *Etudes Seiziémistes. Mélanges offerts à M. V.-L. Saulnier, Droz, Genève pp. 169-180* e J.W. HASSEL jr., *Sources and Analogues of the «Nouvelles Récréations et Joyeux Devis» of Bonaventure Des Périers*, vol. II, University of Georgia Press, Athens 1969.

popolari, è innegabile l'*attitude intellectuelle e humaniste* che sostiene sia la raccolta di Des Périers che le *Facezie* di Poggio. In questo caso, non tanto importante è la provenienza fisica dei testi, quanto l'atteggiamento mentale alla luce del quale ogni dato concreto è rivisto e trasformato. Le fonti materiali dei narratori della Renaissance possono essere anche rintracciabili nello spirito ludico della tradizione popolare, ma la loro visione del mondo è chiaramente dotta e alimentata da precedenti culturali. Nel caso delle *Nouvelles Récréations*:

Le recueil de Des Périers est d'ailleurs lié à l'humanisme [...] par sa structure elle-même. Il n'existait, dans la tradition médiévale, dans la tradition française, aucun recueil de ce genre, composé de courtes anecdotes, dépourvu de toute intention didactique et morale, visant d'un bout à l'autre des effets de satire, centré sur la repartie astucieuse bien plus souvent que sur l'intrigue amusante et drôle: ni les *exempla*, ni les *fabliaux*, ni les contes de Sens, ni les *Cent Nouvelles Nouvelles* ne constituent de véritables antécédents. Le seul modèle littéraire auquel on peut rattacher l'ouvrage de Des Périer, c'est le *Liber facetiarum* du Pogge, ce sont les *facetiae* d'intellectuels d'extraction bourgeoise voulant peindre un tableau varié et critique des faiblesses et des ridicules des hommes. L'ouvrage du Pogge avait rencontré quelque difficulté à être assumé en France comme modèle: Guillaume Tardif avait essayé d'en traduire une partie assez mince, mais en ramenant le recueil dans les ornières du moralisme traditionnel. Des Périers est le premier qui sache traduire, en langue française, le véritable esprit de l'écrivain humaniste.²⁴

Un esempio che dimostri l'oblio dell'esatta paternità della fonte si ritrova negli *Essais* di Montaigne. Negli *Essais*, talvolta capita d'imbattersi in nuclei narrativi che hanno la loro origine, diretta o indiretta, nelle *Facezie* dell'autore italiano.

Montaigne racconta, a proposito delle mode ridicole e dei criteri arbitrari che dettano legge in merito all'abbigliamento maschile, la facezia del ricco bolognese che, d'inverno, incontra in montagna un contadino povero e mal vestito. Il ricco trema dal freddo, nonostante indossi una sontuosa pelliccia, e si domanda come quel poveretto riesca a resistere.

24. L. SOZZI, *Les contes de Bonaventure Des Périers* cit., nouvel avant-propos. Cfr. inoltre, M.-C. THOMINE-BICHARD, *Bonaventure Des Périers, conteur facétieux, Nouvelles Récréations et Jeux Devis*, coordination en collaboration avec V. Montagne, CNED/PUF, Paris 2008.

Lo interroga direttamente e si sente rispondere che se egli avesse indossato, come lui, tutti gli abiti che possedeva, non avrebbe avuto freddo allo stesso modo. A Montaigne piace quest'aneddoto, lo fa suo perché serve a chiarire bene il suo pensiero, ma non ricorda di averlo letto in Poggio e non ricorda neppure esattamente chi siano i personaggi. Attribuisce la vicenda a tipi umani che gli sembrano probabili, il duca di Firenze e il suo buffone: «Les Italiens content du fol du duc de Florence, ce me semble...»²⁵.

Quest'esempio è emblematico di che cosa sia ormai divenuta, alla fine del Cinquecento, la lezione delle *Facezie* di Poggio. Quasi dimenticato il suo nome e i riferimenti precisi del suo testo, la sua lezione continua a essere presente. Le vicende da lui narrate continuano a essere utilizzate come invito alla condivisione di un giudizio scettico sul mondo, di uno sguardo lucido e disincantato sugli impietosi fatti del vivere umano. Ciò che permane e si tramanda è l'insieme dei valori che costituiscono l'essenza della migliore ispirazione di Poggio e il critico e sarcastico intento della facezia umanistica.

25. M. DE MONTAIGNE, *Essais*, I, 36, a cura di A. Micha, Garnier-Flammarion, Paris 1969, p. 278.

«Nichts-für-ungut»: satira, ironia e polemica religiosa in alcuni componimenti di Hans Sachs

Raffaele Cioffi

aA

Così come vedove, contadini, servi e fantesche, senza dubbio anche frati e monaci rientrano di diritto nel novero delle vittime della inesauribile verve polemica di Hans Sachs, forse il più noto e prolifico fra i mastri cantori della tradizione tedesca. Parte integrante di un mondo spesso caotico e disordinato, religiosi e religiose recitano con pari dignità il ruolo delle ingenuie vittime così come quello degli scaltri carnefici. Volutamente caricaturali nei loro atteggiamenti e nella loro fisicità, così tanto dediti ai piaceri della carne da risultare, inevitabilmente, troppo impegnati per poter con pari impegno curare il lato spirituale delle loro esistenze, nelle intenzioni del mastro cantore le imprese di frati e suore non dovevano però provocare semplicemente un riso divertito, ma spingere a un più amaro e severo sorriso: vista la precisa volontà del poeta che ciascuna sua opera fosse portatrice di un qualche insegnamento¹, anche tale divertita e caoti-

15

1. Appare in questo senso del tutto illuminante l'espressione, coniata da Eckhard Bernstein, "nichts-für-ungut", motto attraverso il quale lo studioso tedesco ha tentato di compendiare forse la più importante delle caratteristiche della poesia comica e burlesca dell'autore tedesco; cfr. E. BERNSTEIN, *Hans Sachs: mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Eckhard Bernstein*, Rowohlt, Hamburg 1993, pp. 106-107.

ca lettura della realtà mai si sarebbe infatti potuta esimere dall'assumere un risvolto, se non morale, quantomeno comicamente educativo².

A tale tipologia di rappresentazione di una religiosità mondana e carnale non fa eccezione una parte considerevole dei frati e degli abati protagonisti di alcune fra le più note novelle del *Decameron*, forse una fra le fonti più amate da Sachs³, un forziere ricco di personaggi e storie, utili a divertire così come a educare. Al pari che nelle novelle italiane, e seppure con le differenze che andremo via via a valutare, tali figure ricoprono un ruolo di fondamentale importanza, sia come personaggi di contorno, sia quali veri protagonisti di alcuni dei componimenti comico-burleschi di maggior valore del poeta tedesco. Tale corpo di poesie e di brevi opere teatrali non ci descrive, però, religiosi e religiose secondo quei canoni e quegli stilemi che, forse ingenuamente, un moderno lettore potrebbe attendersi da un riformato della prima ora: dalla lettura di questi testi risalta, con maggiore

2. La portata di tale volontà educativa è chiaramente percepibile nella lunga lettera ai lettori che funge da prefazione al primo dei volumi che, nelle intenzioni di Sachs, avrebbero dovuto raccogliere in maniera ordinata e sistematica l'insieme delle sue opere (*Folioausgabe*): in tale epistola, riflettendo sulla varietà e sulla quantità dei componimenti da lui realizzati nel corso della sua lunga carriera, Sachs motiva infatti la necessità di pubblicare l'interesse della sua produzione poetica e teatrale in virtù del desiderio, non solo di lasciare ai posteri memoria della sue opere, ma anche di impedire che il messaggio in esse contenuto si potesse disperdere con il passare degli anni. In particolare, con queste parole Sachs argomenta la necessità di non tenere sepolto il forziere contenente le sue poesie, la vera ricchezza che lo scrittore intende lasciare ai suoi concittadini: «aber mein pfund, das mir der Herr verlihen hat, nicht bey mir allein, samb undter der erden verborgen, begraben bleib, hab ich die nutz und gut dem nechsten an tag gegeben, tröstlicher hoffnung, es wer nit on nutz abgehn» – cfr. A. VON KELLER, E. GOETZE (a cura di), *Hans Sachs*, Stuttgart, 1870-1908, bd. 1, p. 5; «ma la mia ricchezza, che a me il Signore ha donato, non per me solo, come nascosta nel terreno, è rimasta celata, ma io ho per la necessità e il bene del prossimo portato alla luce, nella fiduciosa speranza che essa non manchi nel bisogno» –; da questo momento, l'edizione curata da Goetze e Drescher, così come da convenzione diffusa all'interno degli studi su Hans Sachs, verrà indicata attraverso la sigla KG, seguita dal numero del volume interessato.

3. Personaggio poliedrico e assiduo lettore (così come testimoniato dalla vasta gamma di testi presenti nella sua biblioteca personale), Hans Sachs utilizza a mo' di sue personali muse ispiratrici alcune delle più importanti personalità del passato, spaziando senza apparente difficoltà dai grandi autori della letteratura greca e latina (da lui letti in traduzione tedesca), ad alcuni dei maggiori rappresentanti della tradizione italiana (Petrarca e Boccaccio), fino ad arrivare a poeti e letterati tedeschi (Sebastian Brant, Hans Folz e Johannes Pauli); per una dettagliata lista dei volumi contenuti nella biblioteca personale del poeta tedesco e di parte degli autori da lui utilizzati quali fonti, si veda: W. MILDE, *Die Bücherverzeichnis von Hans Sachs*, in AA. VV., *500 Jahre Hans Sachs: Handwerker, Dichter, Stadtbürger*, Harrassowitz, Wiesbaden 1994, pp. 38-55.

evidenza, infatti, un volto del poeta tedesco, quello ironico e dissacrante, forse meno conosciuto ma non di minor portata stilistica e morale⁴.

Esempio calzante di tale tipologia di testi è la farsa (*Schwank*) di ambientazione italiana *Der Engel Gabriel* (16 gennaio 1546)⁵, breve ma fedele rivisitazione della vicenda di Frate Alberto e della Lisetta (*Dec.* IV, 2): venato di una sottile ironia e giocato, così come l'originale italiano, sul tentativo (per altro andato a buon fine) di sedurre la svampita e pettegola Lisetta, lo *Schwank* ripercorre idealmente l'ascesa e la caduta del fin troppo carnale frate, dal tanto agognato incontro con la giovane fino all'umiliazione sulla pubblica piazza. Seppure in questo caso nessuna parola di biasimo venga spesa in merito al comportamento del protagonista, così come nessuna critica venga portata alla sciocca dama, ben difficile appare poter negare che, al pari della novella del Boccaccio, più delle parole siano i fatti a parlare: dichiaratamente caricaturali e volutamente eccessivi nei loro difetti, i due protagonisti, perfetti emuli dei loro lontani parenti italiani, divengono figure emblematiche sulle quali il pubblico, senza bisogno di alcun aiuto esterno, può esprimere un divertito quanto severo giudizio.

Non dissimile è, poi, l'atteggiamento mostrato da Sachs nei confronti dei fatti e dei personaggi che animano almeno una delle due riletture, entrambe di ambientazione tedesca, della seconda novella della decima giornata del *Decameron*, testi nei quali la vicenda originaria viene rielaborata e, in parte, riletta: se infatti *Der abt in wiltpad* (20 gennaio 1537)⁶, breve poesia nel tipico metro dei mastri cantori (*Meisterlied*), ci offre infatti una versione molto sintetica della novella italiana, di interesse maggiore è il contenuto della burla (*Fa-*

4. In tal contesto va, infatti, messo in evidenza come Sachs, uomo dotato di una vena polemica inesauribile, sia forse più noto quale autore di tragedie o ideatore di pungenti componimenti di polemica religiosa, piuttosto che come poeta comico: parimenti intrisi di quella visione moraleggiante ed educativa della poesia, così dominante in gran parte delle opere di Sachs, anche in questo genere di componimenti è però possibile individuare con certezza lo sguardo severo del poeta.

5. Cfr. E. GOETZE, K. DRESCHER (a cura di), *Hans Sachs. Sämtliche Fabeln und Schwänke*, Niemeyer, Halle 1900-13, bd. 4, pp. 32-33 (da questo momento, l'edizione curata da Goetze e Drescher, così come da convenzione diffusa all'interno degli studi su Hans Sachs, verrà indicata attraverso la sigla GD seguita dal numero del volume).

6. Cfr. GD 3, pp. 165-167.

stnachtspiel) *Das wiltbad* (17 dicembre 1550)⁷, testo nel quale il goloso e ricco abate di Klingen viene rapito da un nobiluomo e dai suoi due sgherri⁸ mentre si sta dirigendo verso delle fonti termali. Sottoposto a una dieta ferrea e così guarito dai problemi di stomaco che lo affliggevano da tempo, il religioso si congeda infine dal suo rapitore ripagandolo in maniera magnanima per il servizio reso⁹: proprio tale calorosa manifestazione di riconoscenza fornisce al nobile il pretesto per offrirsi di aiutare quei confratelli dell'abate tormentati dalle intemperanze del ventre, e al poeta l'occasione per ironizzare sulla condotta di vita ben poco ascetica dei monaci¹⁰. Indiscutibilmente portatore di una comicità sottile ma efficace, lo Spiel, seppure mancante di una esplici-

7. Testo edito in: KG 21, pp. 3-16; per una breve analisi di tale componimento si veda: D. BUSCHINGER, *Hans Sachs et Boccace, etude de deux Fastnachtspiele issus du Decameron*, in D. BUSCHINGER, W. SPIEWOK (a cura di), *Jeux de Carnaval et Fastnachtspiele: Actes du Colloque du Centre d'Etudes Médiévales de l'Université de Picardie Jules Verne (14 et 15 janvier 1994)*, Reineke, Greifswald 1994, pp. 22-27.

8. Seppure il nome del rapitore, Edelmann, sembri indicare oltre ogni sospetto la sua possibile appartenenza a una qualche schiatta nobiliare, il protagonista della vicenda appare qualcosa di più simile a un brigante. Non è naturalmente improbabile che tale aspetto curioso sia da considerarsi una reminiscenza di quella che, nella fonte italiana, era la condizione di emarginazione sociale del nobile Ghino di Tacco. Non meno interessanti risultano i due servitori di Edelmann, Wursthans e Schramfritz, in tutto e per tutto maschere comiche ed espressione di quei ceti contadini che, spinti dalle ristrettezze economiche seguite ai primi conflitti di religione, si vedono costretti a mettersi al soldo di qualche ricco possidente terriero o, nella peggiore delle ipotesi, a darsi al brigantaggio. In questo contesto, appare significativo mettere in risalto come, almeno in alcune delle prime rappresentazioni pubbliche del Fastnachtspiel, la parte di uno dei due servitori di Edelmann sia stata interpretata proprio da Sachs, così come testimoniato da alcuni versi del Meisterlied *Die 27 Spil* (6 marzo 1551): «Nach dem ich erst ein rewter wuer / Und halff ein abt Selb fangen und auch paden» («Dopo di che io in primo luogo sono stato un servitore / E ho aiutato un abate a cadere in trappola e anche a purificarsi»); per una trascrizione del Meisterlied in oggetto, e per una sua prima analisi contenutistica, si veda: V. MICHELS, *Zur Geschichte des Nürnberger Theaters im 16. Jahrhundert*, «Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte», 3 (1890), pp. 28-46.

9. All'atto di ripartire, l'abate dona non solo cento talleri al padrone di casa, ma anche otto monete a ciascuno dei servitori come segno di riconoscenza per la gentilezza mostratagli durante il soggiorno forzato: diversamente dalla novella italiana, infatti, l'incombenza di portare cibo e acqua all'abate viene nello Spiel affidata a turno ai due complici di Edelmann che, seppure contro voglia e non risparmiando velate minacce all'abate, eseguono puntualmente il compito.

10. Dopo aver scortato il religioso e il suo servitore fino a una strada sicura, onde evitare che qualche (altro) malintenzionato potesse rapirli, Edelmann si premura di ricordare ai suoi ospiti la bontà del trattamento che è stato loro offerto, proponendosi poi di risolvere qualunque problema di stomaco dei confratelli dell'abate in cambio di poche monete, una cifra che risulta del tutto sorprendente se confrontata con quella pagata volontariamente dal ricco religioso.

ta sezione di contenuto morale¹¹, ci presenta un interessante approccio verso alcuni dei protagonisti del componimento: se i due servitori di Edelmann vengono, infatti, trattati con la pungente ironia che è usualmente riservata agli uomini del contado, più accentuata è la volontà di scherno nei confronti dell'abate e del suo pavido sottoposto Heinz¹². Osservando con maggiore attenzione il Fastnachtspiel, anche in funzione della novella italiana, appare in questo frangente ben più evidente la presenza di una sottile critica nei confronti del clero: l'obliterazione dei tratti più peculiari della originaria figura di Ghino di Tacco, non ultima la sua volontà di essere riabilitato agli occhi del papa, sembra infatti in questo caso modificare non poco il senso finale della vicenda, dandole connotati più critici nei confronti, non tanto del goloso abate¹³, quanto dei religiosi in generale¹⁴.

11. Al pari del Meisterlied dedicato alle disavventure del pingue abate, anche il Fastnachtspiel in oggetto è privo di una esplicita chiusa morale (*Beschluss*): mentre una sezione dedicata a riflessioni (più o meno ironiche) di carattere morale è di regola presente in pressoché tutte le opere teatrali e, spesso, nel nutrito corpo di Fastnachtspiele riconducibili al poeta tedesco, tale chiusa moraleggiante è di contro ben più rara nello sterminato corpo dei Meisterlieder e degli Schwänke; per una breve ma esauriente trattazione dell'argomento, oltre che dell'incidenza della sezione morale all'interno dei Lieder di Sachs, si veda: E. GEIGER, *Die Meistergesang des Hans Sachs: literarhistorische Untersuchung*, Francke, Bern 1956, pp. 181-195.

12. Messo in ridicolo anche dallo spiritoso religioso, che lo descrive quale uomo certamente più valente quando seduto a tavola che nelle faccende di tutti i giorni, Heinz non perde occasione per lamentarsi delle ristrettezze alle quali lo costringe la prigionia, o per rimpiangere la ricchezza del cibo che solitamente gli viene servito nel refettorio dell'abbazia: prono alla lamentela e più preoccupato per la sua incolumità che per quella del suo abate, il pavido Heinz dunque nulla ha da spartire con l'imperturbabile contegno del padrone.

13. Seppure non siano rilevabili chiari indizi all'interno del Fastnachtspiel del 1550, è plausibile che l'aspetto fisico del pingue abate di Klingen non fosse dissimile da quello del protagonista del già ricordato Meisterlied del 1537: «Ein abt was in dem Bayerlant, / Sein aptey die ist weit erkant / Und haiset zu Ranshofen. / Der aß und dranc das aller pest, / Das er warr faist und wolgemest, / Gros wie ein kachelofen. / Zulecz wurt im eng umb die pruest, / und mocht gar nimer essen, / Allein het er zu drincken luest [...]» (cfr. GD 3, pp. 165-166; «Vi fu un abate in Baviera, / la sua abbazia era molto conosciuta, / e si chiamava Ranshofen. / Lui mangiava e beveva più di chiunque altro, / per cui era grasso e corpulento, / grande come una stufa di maiolica. / Alla fine divenne angusto nel ventre, / e non poté mangiare più nulla, / e solamente lui avrebbe voluto bere [...]»). Attualmente in territorio austriaco, l'abbazia di Ranshofen fu centro monastico di un certo rilievo e, specie nei decenni centrali del Cinquecento, si rivelò terreno fecondo per le dottrine della Riforma; all'epoca della stesura del Meisterlied, tale istituzione era guidata dal monaco Agostino, longevo abate che, forse in ragione del crescente contrasto fra riformati e filo-papali, doveva essersi reso tanto invisibile al poeta tedesco da spingerlo a identificarlo con il grasso protagonista di *Dec. ix*, 2.

14. Va in questo frangente precisato come la figura dell'abate di Klingen sia stata in prima istanza percepita dal patriziato della città di Norimberga come offensiva, così come dimo-

Quello di divenire strumento di ironico quanto tacito rimprovero dei costumi dei religiosi non è, però, destino che accomuni la maggior parte degli abati e dei monaci che Sachs prende in prestito dalle novelle del *Decameron*: in modo piuttosto inatteso, infatti, un atteggiamento di singolare indifferenza nei confronti delle loro malefatte è riscontrabile in una serie di componimenti che, piuttosto facilmente, si sarebbero potuti prestare a una esplicita polemica di stampo religioso e che, di contro, vengono scelti quale veicolo di una morale del tutto laica e cittadina.

Direttamente indirizzata agli uomini gelosi e collerici (e qui la questione assume risvolti forse sorprendenti) è la scherzosa invettiva che conclude il Meisterlied *Der pawer im fegfewer* (9 giugno 1531)¹⁵, testo nel quale, anche in virtù della esplicita ambientazione italiana¹⁶, viene senza troppe remore narrato il noto stratagemma messo in atto dall'abate protagonista di *Dec.* III, 8. Quando, proprio in ragione del comportamento del religioso, ci si sarebbe potuti attendere dal poeta tedesco un preciso atto di accusa nei confronti della morale non sempre impeccabile dei membri della Chiesa, Sachs decide infatti di rivolgersi a quei mariti gelosi che, incapaci di fare ammenda dei loro comportamenti sgradevoli, rischiano di dover provare sulla propria pelle i tormenti del Purgato-

strato da un atto pubblico datato 19 gennaio 1551, nel quale veniva fatto ordine esplicito a Sachs di rivedere il contenuto della sua opera, emendandola da affermazioni scurrili e lesive della reputazione di nobili e religiosi, pena il divieto a portarla in scena. Visti anche l'attuale contenuto del Fastnachtspiel e il linguaggio decisamente controllato dei personaggi, non ci è dato sapere in che modo la vicenda fosse stata ritenuta offensiva: non è del tutto improbabile che, in prima stesura, tale opera potesse ancora annoverare quale suo protagonista l'abate Agostino di Ranshofen, rimasto alla guida della comunità monastica dal 1529 al 1560, espediente narrativo che naturalmente doveva esser risultato ben poco gradito ai ricchi governanti della città. Per quanto concerne la trascrizione dell'atto pubblico che imponeva al poeta tedesco la riscrittura di alcune parti del suo Fastnachtspiel, si veda: G. HIRSCHMANN, *Archivalische Quellen zu Hans Sachs*, in AA. Vv., *Hans Sachs und Nürnberg. Bedingungen und Probleme reichsstädtischer Literatur. Hans Sachs zum 400. Todestag am 19. Januar 1976*, Verein zur Geschichte der Stadt Nürnberg, Nürnberg 1976, p. 46.

15. Cfr. GD 3, pp. 73-78.

16. Così come facilmente rilevabile anche attraverso una indagine della vasta produzione comica e poetica di Sachs, piuttosto diffuso è l'espediente narrativo che vede tradimenti e beffe ai danni di mariti disattenti venire ambientati in località straniere o nelle campagne, una soluzione che, se da un lato permetteva al poeta di mantenere tali comportamenti idealmente ben distanti dalle tranquille mura di Norimberga, nel contempo gli consentiva di mettere alla berlina vizi e debolezze degli abitanti della città bavarese, pur senza nominarli in modo diretto.

rio¹⁷. Ben lungi dall'essere un mezzo di polemica dottrinale, il riferimento a un Purgatorio del tutto coniugale diviene così mezzo di buffa e comica reprimenda nei confronti del carattere iracondo di alcuni uomini, mentre nessuna parola di condanna viene pronunciata nei confronti del perfido abate, deus ex machina dell'intera vicenda. Qualcosa di molto affine è possibile osservare, poi, all'interno del Fastnachtspiel *Der pawr inn dem fegfewer* (9 dicembre 1552)¹⁸, secondo testo dedicato da Sachs alle vicende dell'iracondo contadino e della sua sventurata consorte, componimento nel quale però non compare alcuna traccia né della seduzione dell'abate nei confronti della donna, né della conseguente nascita di un figlio illegittimo. Nel contesto di uno Spiel ancora una volta tutto incentrato sulla volontà di condannare gli eccessi dei quali spesso si macchiano i mariti, e di rimando esaltare la pazienza con la quale le donne affrontano tali soprusi, l'abate viene in questo caso trasformato in un avaro e misogino uomo di mezza età, pronto a derubare una donna di ogni suo risparmio e, nel contempo, ben contento di perpetrare su di un inerme contadino una lunga serie di torture e vessazioni. Tutto questo, ancora una volta, senza attirare su di sé alcun giudizio da parte di un poeta ben più interessato a richiamare l'attenzione degli uomini sulle torture che le mogli, o chi per esse, possono essere in grado di infliggere ai

17. «Also endet sich diese abentewer. / Darpey ein ider mercken mag, / Wer umb sein weib eyffert noch mals / und ir wil huetten nacht und dag, / Der hat das fegfewer am hals. / Und wen er meint, sein sach ste ganz richtig und recht, / So macht sein weib in erst zw einem lawren.» (cfr. GD 3, p. 78; «E così finisce questa vicenda. / In merito ciascuno può imparare che, / chi sempre si comporta con gelosia con sua moglie / e lei vuole sorvegliare notte e giorno, / proprio lui ha il purgatorio sul collo. / E anche se egli è convinto che le sue cose siano del tutto perfette e giuste, / in tal maniera per prima cosa trasformerà sua moglie in una persona non degna di fiducia»).

18. Cfr. KG 14, pp. 233-250; testo piuttosto noto all'interno della produzione comica di Hans Sachs, questa breve rappresentazione teatrale ha fra le sue particolarità più curiose quella di essere ambientato in un luogo del tutto singolare: se, infatti, l'abate protagonista è quello di Certaldo, i rimanenti personaggi non solo portano nomi tedeschi, ma vengono anche descritti come tipici contadini della Baviera del Cinquecento. Allo stesso modo, poi, del tutto bavaresi appaiono i luoghi nei quali la vicenda stessa si svolge. Idealmente ambientato in un non luogo sospeso fra Germania e Italia, questo Spiel, per tale peculiarità contenutistica, così come per le variazioni di trama delle quali si parlerà in seguito, appare come un perfetto esempio della attività di rilettura delle novelle italiane messa in atto dal poeta tedesco.

propri mariti¹⁹, piuttosto che a colpire la perfidia di un abate dall'animo ben poco immacolato.

Elementi mai banali della peculiare visione del mondo che permea le opere di Sachs, i religiosi divengono in alcuni casi voce e tramite diretto dell'ironia del poeta, così come accade al frate Herr Hans²⁰, protagonista, insieme ai due scaltri contadini Heintz Knol e Cuntz Drol, del Fastnachtspiel *Der gestolen pachen* (6 dicembre 1552)²¹, testo ispirato alla sesta novella dell'ottava giornata del *Decameron*: come nella originaria vicenda, della quale però lo Spiel non conserva l'ambientazione italiana, centro dell'azione è il furto di un maiale di proprietà di un ingenuo e avaro personaggio, il contadino Herman Dol. Ubriacato l'amico e rubatogli il maiale, Heintz e Cuntz consigliano ad Herman di rivolgersi proprio a Herr Hans, frate e grande conoscitore delle arti oscure, per scoprire chi sia il ladro, dando così il via alla seconda parte del loro divertente piano²². Parte integrante dell'inganno ed emblema di una scaltrezza del tutto priva di freni morali, al frate Hans viene affidata la battuta di chiusura del breve testo

19. Nella chiusa del componimento, il protagonista Heinz Duppel in questo modo si esprime infatti sul motivo della sua permanenza in Purgatorio: «Das ich het geffert umb mein frawen, / Das hat mein seel so hart beschwert. / Kein grösser sünd kam nie auff erdt / Denn eyffern. Drumb, liebn nachtpawrn mein, / Wölt vor dem eiffern gwarnet sein, / Weil man es strafft so ungehewr / Mit ruten undten im fegefwr. / Kumbt mit mir heim zum weybe mein, / Da wöl wir frisch und frölich sein, / Ein newe hochzeyt mit ir han. / Ich wil werden ein ander man, / Das mir keyn nachrew drauß hervachs / In dem fegefwer. Wünscht Hans Sachs.» (cfr. *ivi*, p. 249; «Che io sono stato geloso di mia moglie, / ciò ha gravato la mia anima così pesantemente. / Nessun peccato maggiore vi è stato mai sulla terra / che la gelosia. Per questa ragione, mio amato vicino, / cerca di stare attento di fronte alla gelosia, / poiché è punita in maniera così indicibile / con innumerevoli verghe nel Purgatorio. / Vieni con me a casa da mia moglie, / dato che voglio che siamo lieti e felici, / un nuovo matrimonio avere con lei. / Io voglio diventare un altro uomo, / così che a me da tale cosa non derivi pentimento / nel Purgatorio. Augura Hans Sachs»).

20. Personaggio aggiunto di modo da rendere maggiormente agevole la trasposizione delle vicende narrate nella novella all'interno di un contesto teatrale, il frate Hans, così come in genere quasi tutti i personaggi che portano il nome del poeta, ha la particolarità di divenire voce privilegiata di un autore che, in alcune occasioni, giunge anche a impersonarli sulla scena.

21. Cfr. KG 14, pp. 220-232.

22. Diversamente dalla novella italiana, è infatti il frate a preparare gli amari biscotti che, serviti all'ingenuo contadino, lo faranno apparire colpevole di fronte al vicinato; del tutto comica e burlesca è la formula magica, in perfetto latino maccheronico, con la quale Hans incanta i temibili dolci e provoca il terrore del pavido Herman Dol: «In narribus phantastibus / Nequamque et in diebibus / hanges in galgare fane / Rabiquenagare pame!» (cfr. *ivi*, p. 228).

teatrale, motteggio nel quale grande spazio trovano, sia l'elogio della furbizia, sia la parallela condanna dell'immotivata avarizia: «“So hat er uns das gelt eingraben: / Ein sparer muß ein zerer haben, / Das der geltsack zu groß mit wachs / Bey kargen leuten, wünscht Hans Sachs”»²³.

In ragione di quanto fino a ora messo in risalto, non stupisce come, ancora una volta, la furbizia costituisca il fulcro della chiusa morale del Meisterlied *Der pfaffer mit dem korock* (22 settembre 1545)²⁴, componimento di implicita ambientazione tedesca nel quale una contadina, così come nella novella italiana (*Dec.* VIII, 2), tradisce il marito con un religioso in cambio di alcune monete, utili a riottenere una camicia data in pegno a un mercante della città. Ingannata per due volte dal frate, la donna non ottiene le monete e neppure la tanto agognata vendetta, una disavventura che la rende personificazione di chi, credendosi scaltro, viene ingannato, così come espresso anche nel verso che chiude il Meisterlied («List man mit list vertreiben mus»)²⁵. Se la contadina viene guardata da Sachs con occhi forse più accondiscendenti di quanto ci si potrebbe attendere, quel che in questo caso forse sorprende maggiormente è l'apparente naturalezza con la quale, nel contempo, il frate viene elevato a esempio di quella finezza di ingegno che, in buona sostanza, la sua vendicativa amante non possiede.

Un atteggiamento di divertita esaltazione della scaltrezza è poi percepibile anche all'interno del Meisterlied di ambientazione italiana *Der ephthesin mit der prüech und den jungen nülenlein* (30 gennaio 1546)²⁶, trasposizione in versi della seconda no-

23. Cfr. *ivi*, p. 232; «Così lui ci ha nascosto i soldi: / il risparmiatore deve avere in sé un po' dello sperperatore; / che la borsa delle monete non divenga troppo grossa nelle tasche / dei parsimoniosi, augura Hans Sachs.». Meno interessante al fine della nostra indagine appare una seconda versione della medesima novella, il Meisterlied *Der pachen dieb* (19 gennaio 1541), testo di implicita ambientazione tedesca nel quale il personaggio del frate Hans non compare: a mettere in scena l'inganno dei biscotti amari, così come nella novella del Boccaccio, è invece uno dei due vicini dell'avarico contadino. Per una edizione del Meisterlied *Der pachen dieb* si rimanda a: GD 4, pp. 174-176.

24. Cfr. KG 22, pp. 332-333; per una breve analisi del componimento in oggetto si veda: M. DALLAPIAZZA, *In Cento Novella man list: Boccaccios 'Decamerone' in den Fabeln und Schwänken des Hans Sachs*, in D. KLEIN (a cura di), *Vom Verstehen deutscher Texte des Mittelalters aus der europäischen Kultur*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011, pp. 473-474.

25. Cfr. *ivi*, p. 333; «Si deve scacciare la scaltrezza con la scaltrezza».

26. Cfr. *ivi*, pp. 343-345; il componimento in oggetto è a noi giunto in due versioni, un Meisterlied e uno *Spruchgedicht* (poemetto gnomico), entrambe databili al 30 gennaio 1546 e pressoché identiche fra loro, eccezion fatta che per la differente struttura metrica della

vella della nona giornata del *Decameron*, componimento nel quale Sachs non trascurava di narrare nessun particolare della novella italiana, a partire dal piano della fanciulla per incontrare il suo amante, fino all'incidente legato al salterio dei veli della badessa. Seppure lo spettacolo tratteggiato da tale insieme di eventi avrebbe potuto rendere del tutto immediata una critica a monache e frati, ancora una volta non viene tratto da tali episodi alcuno spunto polemico, così come dimostrato dai versi che chiudono il *Meisterlied*: «Drumb, layen oder paffen, / Wer ander lewt wil straffen, / Der schaw, das selb sey / Strafparer laster frey, / Das im sein schant nicht wachs / Daraus, das wünsch Hans Sachs»²⁷.

Dal corpo di testi presi fino a questo momento in considerazione, insomma, piuttosto evanescente appare agli occhi del lettore moderno il poeta riformato e luterano, mentre con maggiore precisione si lascia intravedere una delle numerose maschere indossate da Hans Sachs, quella del castigatore delle altrui pecche, volto che a ben riflettere è probabilmente il più noto fra quelli via via assunti dall'autore tedesco. Nella maggior parte dei testi messi sotto la nostra metaforica lente, l'occhio indiscreto del poeta non si fa remore nell'andare a indagare i più remoti segreti delle celle dei conventi, così come quelli delle camere da letto delle mogli di contadini e mercanti (sia ben inteso, solo di quelli italiani), facendosi beffe parimenti degli occupanti degli uni così come dei frequentatori delle altre. In molti casi privata della sua componente erotica, la poesia comica *popolare*²⁸ diviene così

breve sezione morale: tale peculiarità non è dato sorprendente all'interno del corpo delle poesie di Sachs, e va probabilmente ricondotta alla volontà del poeta di dare un esplicito saggio dell'abilità nel maneggiare, così come richiesto a ogni buon mastro cantore, i differenti schemi metrici sui quali si basava l'arte dei poeti artigiani. Per quanto concerne l'edizione dello *Spruchgedicht Die ephthesin mit der prüech* si rimanda a: GD 4, p. 38; per quanto riguarda la ricchezza e la varietà degli schemi metrici utilizzati da Sachs e dai mastri cantori a lui coevi, si veda poi il dettagliato elenco ragionato che di essi viene fornito da Edmund Goetze nella sezione introduttiva del terzo volume dei *Sämtliche Fabeln und Schwänke* (cfr. GD 3, pp. XIII-XXX) e quanto argomentato in: E. GEIGER, *Die Meistergesang* cit., pp. 34-74 e 79-91.

27. Cfr. KG 22, p. 345; «Perciò, laico o ecclesiastico, / che le altre persone vuol castigare, / Egli faccia attenzione ad esser lui stesso / doppiamente privo di difetto, / di modo che a lui non derivi la sua vergogna / a causa di ciò; questo augura Hans Sachs».

28. Analizzando l'attività scrittoria di Sachs, è possibile infatti apprezzare l'intenso lavoro di rilettura che il genere del *Fastnachtspiel* subisce sotto la spinta del poeta tedesco, una operazione che, se riesce nell'intento di porre un freno al forte carattere erotico-burlesco che segna tali componimenti a cavallo fra Quattrocento e Cinquecento, non ne sminuisce

«Nichts-für-ungut»
satira, ironia
e polemica religiosa
in alcuni componimenti
di Hans Sachs

mezzo di educazione e di intrattenimento *facile* ma non per questo *basso*. Proprio in virtù di tutta questa lunga schiera di frati, monache e abati, apparirà probabilmente quasi inatteso l'atteggiamento tenuto dal mastro cantore nei confronti di alcuni fra i protagonisti di due novelle del *Decameron*, la sesta della prima giornata e la decima della sesta giornata.

Ambientato tacitamente in Germania²⁹, il *Fastnachtspiel Die Ketzenmeister mit den vil kessel-suppen* (2 ottobre 1553)³⁰ vede protagonisti il delatore Hans Pich, l'Oste Simon, lo scaltro Vicino Clas e l'Inquisitore Doctor Romanus. Così come già era stato nella novella del Boccaccio, l'intera vicenda ruota intorno alla iperbolica lode di un vino e alla sua trasformazione, prima in presunta eresia, e successivamente in una possibile fonte di reddito per un inquisitore che, con queste parole, si presenta in scena:

Inquisitor so ist mein nam,
Ich bin gesetzt von stul zu Rom,
Das ich fleyssig Auff-mercken sey,
Wo sich erhüb ein ketzerey,
Es wer mit wercken oder worten
Hie oder gleich an andern orten,
Von reychen, armen, jung oder alt.
So hab ich bepstlichen gewalt,

però la tradizionale predilezione verso il turpiloquio, fatto che fra le altre cose costringerà Sachs a fare più di una volta ammenda di fronte alla censura cittadina. Per quanto concerne una breve trattazione dell'influenza esercitata da Sachs sul genere della poesia comica e burlesca, si vedano: E. BERNSTEIN, *Hans Sachs* cit., pp. 87-108; e B. KÖNNEKER, *Hans Sachs*, Metzler, Stuttgart 1971, pp. 44-48 e pp. 60-69; per una breve trattazione in merito alla tradizione letteraria legata ai *Fastnachtspiele* in alcune città della Germania e della Svizzera, si veda: G. EHRSTINE, *Aufführungsort als Kommunikationsraum: ein Vergleich der fastnächtlichen Spieltradition Nürnbergs, Lübecks und der Schweiz*, in K. RIDDER (a cura di), *Fastnachtspiele: weltliches Schauspiel in literarischen und kulturellen Kontexten*, Niemeyer, Tübingen 2009, pp. 83-97.

29. Restituiscono una chiara impressione di ambientazione tedesca, a titolo di esempio, i precisi riferimenti alla posizione privilegiata della bottega dell'Oste Simon all'interno della via che ospita la maggior parte delle locande della città, una strada che doveva risultare facilmente riconoscibile per il pubblico di Norimberga, e la sottile ironia in merito alla necessità di fornire sostentamento a orfani e anziani, questione che aveva alimentato una forte contestazione nei confronti del sempre più distaccato patriziato della città, contrario a fornire un costante supporto ai bisognosi affollavano le strade.

30. Cfr. KG 14, pp. 304-319. Legato alle medesime vicende è anche un *Meisterlied* redatto il 5 dicembre del 1544 (*Die hundert suppenkessel*, testo edito in: GD 3 339), breve componimento di ambientazione italiana che, seppure perfettamente aderente alla novella boccacciana, non lascia spazio ad alcun tipo di valutazione in merito al comportamento dei vari protagonisti della vicenda; per una breve analisi del *Fastnachtspiel* in oggetto si veda, fra gli altri: D. BUSCHINGER, *Hans Sachs et Boccace* cit., pp. 15-22.

Demselben ein straff zu benennen,
In zu würgen oder verbrennen
Oder in ein presaun zu schaffen,
Oder umb ein summa gelts zu straffen³¹.

Ricevuta la convocazione da parte del religioso³², Simon si confida con l'amico Clas che, convinto della buona fede dell'uomo³³, si offre di accompagnarlo al convento dei frati inquisitori³⁴. Seppure ormai certo di avere in pugno l'ingenuo oste, Romanus non avrà vita facile nel confrontarsi con i due suoi interlocutori, così come ampiamente anticipato

31. Cfr. *ivi*, pp. 305-306; "Inquisitore, questo è il mio nome, / Sono stato nominato dal Seggio di Roma / affinché io diligentemente sia attento / a dove si palesa una eresia, / che essa consista in azioni o in parole, / qui oppure anche in altro luogo, / [che nasca; *N.d.T.*] da ricchi o da poveri, da giovani o da anziani. / Così io ho il potere papale / verso gli stessi di stabilire una pena, / di strangolare o bruciare, / o in una prigione inviare, / o di punire con una somma di denaro". Personaggio capace di ingannare i semplici di animo, spaventare gli indifesi e raggirare gli ingenui, Doctor Romanus considera i suoi concittadini nulla di più che una fonte inesauribile di guadagno: supportato da instancabili collaboratori che ascoltano le conversazioni degli ignari passanti, l'inquisitore semina il panico all'interno del gregge che dovrebbe custodire, più preoccupato della salute delle sue finanze che di quella delle anime dei fedeli; in tale contesto va messo in evidenza come nel monologo di Romanus sia possibile leggere, non tanto un attacco diretto al clero in generale, quanto una dura reprimenda degli atteggiamenti del papato, così come messo in risalto in: D. BUSCHINGER, *Hans Sachs et Boccace cit.*, pp. 17-18.

32. La convocazione del ricco oste, così come alcuni altri eventi successivi (fra i quali la preparazione della nota zuppa da distribuire ai poveri, il processo al presunto eretico e la predica alla quale questi è costretto ad assistere), non viene rappresentata sulla scena, ma solamente raccontata al pubblico dai vari personaggi che calcano via via la scena.

33. Non senza fare sfoggio di una certa ironia, l'uomo si dice infatti certo che l'amico sia un buon cristiano, come comprovato dalla sua assiduità nel rispettare il digiuno quaresimale: secondo Clas, non deve essere stata dunque la salute dell'anima di un blasfemo, quanto piuttosto il contenuto del suo borsello, ad aver destato l'interesse dell'inquisitore. A tal riguardo, non certamente nascosta è l'ironia con la quale Sachs descrive l'oste come uomo di solida fede cattolica solamente in virtù del pio rispetto della Quaresima, collegando dunque la bontà della devozione di un personaggio a un atto che, da solo, non può essere indice della purezza d'animo di chi lo compie.

34. Al momento dell'entrata nel convento dell'oste e del suo accompagnatore, l'inquisitore è intento a dare indicazioni al suo fido aiutante Custor in merito alla preparazione del cibo da distribuire ai bisognosi, una zuppa che dovrà risultare quanto meno appetitosa possibile, così da evitare di pubblicizzare la ricchezza del desco dei monaci, e nel contempo tenere lontani i poveri dalle porte del convento. In tale contesto, i bisognosi vengono da Romanus definiti quali creature in grado di divorare tutto quello che gli viene offerto, un disprezzo ben testimoniato anche dal verbo utilizzato per descrivere il loro nutrirsi (*fressen*), termine solitamente riferito al solo masticare degli animali e che, naturalmente, non viene da lui usato in riferimento ai monaci: pochi istanti dopo, infatti, il religioso, nell'atto di descrivere i suoi confratelli seduti in refettorio, torna a fare uso del più neutro e canonico *essen*; in merito alla presenza di tali forme verbali nelle parole di Doctor Romanus, si veda: D. BUSCHINGER, *Hans Sachs et Boccace cit.*, p. 19.

«Nichts-für-ungut»
satira, ironia
e polemica religiosa
in alcuni componimenti
di Hans Sachs

dal tono canzonatorio con il quale Clas lo apostrofa appena entrato nel chiostro:

NACHTBAWR CLAS SPRICHT:
Ey, das ist nit schedlich so sehr.
Er redt dem alten sprichwort nach,
Hat darmit gott thun gar kein schmach,
Drumb weder seel noch leyb verlorn.
Darumb, mein herr, last ewren zorn!
Rechnets nicht zu dem ergsten auß
Und last den guten mann zu hauß!
INQUISITOR SPRICHT:
Ja, gleych wie du die sach verstehst.
Wie das du mit dem ketzer gest?
Du weist nicht, was ein ketzer ist.
NACHTBAWR CLAS SPRICHT:
Mein herr, ich hab es langst gewist;
Einer, der junge katzen macht,
Den selbn ich für ein ketzer acht.
INQUISITOR SPRICHT:
Ich merck, du treibest dein spot drauß.
NACHTBAWR CLAS SPRICHT:
Herr, reck ich doch kein zungen auß,
Redt darvon wie ein ley, ein schlechter³⁵.

Interrompendo, o addirittura precedendo, le minacce e le sottili intimidazioni del religioso, il combattivo popolano riesce a rubare la scena a un seccato Romanus, ormai divenuto involontario protagonista di un dialogo nel quale teologia, insulti ed equivoci terminologici si alternano in maniera re-

35. Cfr. KG 14, pp. 312-313; «IL VICINO CLAS DICE: “Oh, ma questo non è poi così vergognoso. Lui si è espresso facendo uso di un vecchio detto, e con questo non ha portato alcuna offesa a Dio, perciò non perderà né l’anima né il corpo. Per tale ragione, mio signore, placa la tua rabbia, non considerare la cosa peggiore di quel che è, e lascia andare a casa il buon uomo.” / L’INQUISITORE DICE: “Già, la cosa è proprio come tu la hai capita. Come mai tu sei con un eretico? Tu non sai cosa sia un eretico.” / IL VICINO CLAS DICE: “Mio signore, io lo so da lungo tempo: Uno che produce giovani gatti, lo stesso io stimo essere un eretico [un fabbricante di gatti; *N.d.T.*].” / L’INQUISITORE DICE: “Io noto che tu stai facendo emergere il tuo schernire.” / IL VICINO CLAS DICE: “Mio signore, non le sto per nulla mostrando la lingua [non la sto prendendo in giro; *N.d.T.*], / Io parlo di ciò come un semplice, un uomo da poco.” [...]». Il dialogo risulta quindi interamente giocato sul volontario fraintendimento da parte di Clas del sostantivo *ketzer* (eretico): facendo leva su di una comica paraetimologia, l’uomo si dichiara convinto che il termine contenga al suo interno un qualche riferimento al gatto (*katze*, o meno comunemente *ketze*). Trasformato in un buffo *nomen agentis* dalla presenza della desinenza *-er*, secondo Clas il termine così ottenuto non potrà, a stretto rigore di logica, che indicare una persona che per mestiere produce piccoli gatti.

pentina: completamente perso il controllo delle proprie parole e abbassatosi al turpiloquio più becero, al frate altro non rimane dunque che cacciare il suo interlocutore dalla chiesa³⁶. Non pago, Romanus torna immediatamente all'assalto del borsello di Simon: l'oste, lasciato solo e caduto inevitabilmente vittima delle minacce dell'inquisitore, si vede dunque costretto ad assistere alla messa e a pagare una ammenda di cento talleri. Proprio le parole pronunciate da Romanus durante la celebrazione divengono, però, ragione scatenante della sua cocente umiliazione³⁷. Interrogato sul senso delle Scritture, Simon non indugia infatti nel prendersi una tanto comica quanto involontaria rivincita sul religioso:

Da hab ich gsehen alle tag,
Das ir hienauss tragt auss erbarmen
Drey kessel mit suppen den armen,
Und so ir das treibt das gantz jar,
So wern der kessl mit suppen zwar
Tausendt und fuenff und neuntzig gmelt.
Darfuer wirt euch in jener welt
Wol hundert tausendt kessel vol,
Neun tausendt und fuenffhundert wol.
Wo wolt ir mit den suppn alln hin?
Ich fuercht warlich, ir werdt darinn
Sambt dem gantzen conventd ertrinken,
In der suppen zu grunde sincken,
Vor auss, welcher nit wol kan schwimmen
[...].³⁸

36. Da subito appare però chiaro come la pace del frate non durerà a lungo. Non pago, l'uomo dichiara infatti di voler tornare a breve al convento per poter ancora importunare il religioso, mentre l'oste, scaltramente, finge di non conoscere la persona insieme alla quale poco prima è entrato in scena, approfittando della scarsa presenza di spirito del frate, ancora accalorato a causa della conversazione avuta con Clas.

37. Da non dimenticare è la sgradevole sensazione provata dall'oste nell'assistere alla lunga predica del frate, una pena ancora una volta paragonabile solo a quella che si può patire in Purgatorio, luogo che fra le altre cose Simon non considera più sgradevole del chiostro dove è costretto ad attendere il ritorno del frate inquisitore.

38. Cfr. KG 14, p. 318; «“Dato che io tutti giorni ho visto, / che voi per misericordia portavate fuori / tre calderoni con la zuppa ai poveri, / e così voi avete fatto durante tutto l'anno, / per tale motivo sono di certo le pentole con la zuppa enumerabili / in mille e novantacinque. / Per tale ragione, a voi nel mondo che verrà saranno dati / appunto centomila paioli certamente / e anche novemila e cinquecento. / Dove volete mettere tutta quella zuppa? / Io ho veramente timore che dentro / per tal ragione l'intero convento finirebbe affogato, / nella zuppa andrebbe a fondo, per primo chi non sa nuotare bene [...]”».

«Nichts-für-ungut»
satira, ironia
e polemica religiosa
in alcuni componimenti
di Hans Sachs

Il già notevole effetto comico della novella del Boccaccio viene, in questo caso, amplificato dal preciso conteggio del numero di calderoni di disgustosa zuppa prodotti dai frati in un anno, una quantità di pessimo cibo che il poeta, per bocca dell'oste, augura agli avari religiosi di vedersi restituire al più presto. Più che un premio, un tormento degno del peggiore dei crimini.

Sentitosi deriso, l'inquisitore non trova altra soluzione che scacciare dal chiostro anche il povero oste, ricevendo una piccata quanto inaspettata risposta:

Herr, ir dürfft mirs verbieten nicht.
Ich wer vor liebr daheim gewessen,
Het darfuer in der bibl gelesen.
Ich mag es auff mein aydt wol jehen,
Das ich nit viel guts hab gesehen
Im closter, denn viel gleyßnerey,
Vil gebets, weng andacht darbey,
Darmit ir habt all welt beschiessen.
Alde! Ich scheid dahin mit wissen.³⁹

La chiusa del componimento, affidata alla viva voce di Romanus, risuona infine come una terribile sentenza: ormai privati dell'aura di rispetto e di timore che sempre li aveva circondati, frati e monaci vengono sbugiardati quotidianamente, dai semplici così come dai letterati. L'inganno sul quale ogni loro azione è fondata risulta dunque ormai svelato, la lettura della Bibbia ha infatti minato le basi di una costruzione che ormai in procinto di crollare, così come espresso nelle ultime righe dello Spiel: «“Doch ist unser hauß gar vol schwachs, Es senckt sich zum fall, spricht Hans Sachs”»⁴⁰.

Preso coscienza della situazione di impotenza nella quale gli emissari della cristianità romana sono stati precipitati, e incapace di porvi rimedio, il frate sembra rassegnato all'inevitabile: per bocca di un inquisitore viene dunque predetta,

39. Cfr. *ivi*, pp. 318-319 (“Signore, lei non dovrebbe impedirmi questo. / Io già prima me ne sarei restato a casa molto volentieri, / e avrei con questo potuto leggere la Bibbia. / Io posso di certo giurare / di non aver visto molto di buono / nel convento, ma molta ipocrisia, / molte preghiere, e al contempo poca devozione; / proprio in questo modo voi avete vessato il mondo intero. / Addio, me ne vado di qui con quanto dovuto”).

40. Cfr. *ivi*, p. 319; «“Comunque la nostra casa è del tutto decrepita, / [ben presto; *N.d.T.*] crollerà su se stessa, dice Hans Sachs”».

o meglio augurata, l'imminente caduta in disgrazia del monastero e, non solo metaforicamente, della Chiesa di Roma⁴¹.

Portatore di una violenza polemica che va ben oltre i limiti di una pungente ironia e tramutandosi in attacco palese, lo Spiel ha il pregio di mostrare, in tutta la sua veemenza, uno dei lati più intransigenti e indomabili della personalità del poeta tedesco. Un duro attacco che risulta, se possibile, amplificato all'interno della puntuale rilettura che il poeta fornisce delle avventure di uno dei religiosi più noti della tradizione legata al *Decameron*, lo scaltro frate Cipolla, personaggio al quale Sachs dedica due brevi componimenti in versi.

Decisamente agile per dimensioni è il breve Schwanck *Der pruder Zwiffel* (22 giugno 1540)⁴²: Zwiffel, monaco grasso e sveglio, giunge a Certaldo nel bel mezzo del suo girovagare di paese in paese a caccia di offerte per il convento. Derubato della preziosa piuma dell'arcangelo Gabriele⁴³, il religioso annuncia, come da tradizione, di aver portato con sé le ceneri di San Lorenzo a lui donate da un santo abate⁴⁴. Con questa

41. Probabilmente non casuale è la comunanza di modi e di schemi narrativi che lega lo Spiel del 1553 con i *Vier Prosadialoge* di argomento religioso, composti da Sachs quale segno di convinta adesione alla Riforma Luterana fra il febbraio e il settembre 1524: così come i *Quattro Dialoghi in prosa*, il testo teatrale qui analizzato vede due laici avere la meglio di un rappresentante del clero sia sul campo della retorica, sia su quello della conoscenza delle Scritture. Non va in questa sede dimenticato come una sostanziale differenza caratterizzi i cinque testi qui messi in relazione: se i *Dialoghi* appaiono pensati per uomini e donne appartenenti in parte, già avvezzi alla trattatistica di stampo polemico e riformato, il breve testo teatrale assume, anche in virtù del genere al quale appartiene, una immediatezza di linguaggio in grado di renderlo veicolo privilegiato per raggiungere gli umili e la gente di strada. Per una breve ma puntuale analisi di tali quattro componimenti si vedano: E. BERNSTEIN, *Hans Sachs* cit., pp. 41-48; e F. OTTEN, *Die Reformationsdialoge des Hans Sachs. Revidierte Chronologie und ihre Auswirkung aus das 'Bild' des Nürnberger Dichters der Reformation*, in AA. Vv., *Hans Sachs. Handwerker* cit., pp. 33-37.

42. Cfr. KG 22, pp. 226-227; di tale componimento è a noi giunta una seconda versione risalente alla medesima data, in forma di Meisterlied, edita in GD 3, pp. 248-249; per quanto concerne alcuni degli aspetti contenutistici di tale componimento, si veda: M. DALLAPIAZZA, *Hans Sachs und Boccaccio. Überlegungen zur einer rezeptionsgeschichtlichen Systematik*, in A. NOE, H.G. ROLOFF (a cura di), *Die Bedeutung der Rezeptionsliteratur für Bildung und Kultur der Frühen Neuzeit (1400-1750): Beiträge zur ersten Arbeitstagung in Eisenstadt (März 2011)*, Lang, Bern 2012, pp. 107-109.

43. Non in maniera dissimile dalla novella italiana i due giovani approfittano dell'assenza del servitore del frate, affaccendato nelle medesime faccende che già avevano impegnato l'italiano Guccio Imbratta.

44. Influenzate e limitate dalla brevità del componimento, le mirabolanti avventure che hanno condotto il frate a divenire il custode della preziosa reliquia si riducono a un sintetico riferimento a un esotico abate che, venuto non si sa come in possesso della piuma, la ha donata al furbo monaco di Sant'Antonio. La reliquia, conservata in un drappo di seta,

«Nichts-für-ungut»
satira, ironia
e polemica religiosa
in alcuni componimenti
di Hans Sachs

mirabile reliquia e in cambio di una moneta, egli dunque segna sulla fronte gli ingenui fedeli, trasformando così il nero carbone in bianco argento:

Zuhant zw prueder Zwieffel drung
mit kerczen liechten alt und jung:
Jedes ein pfening opfren det.
Er nam die kolen an der stet,
Eim iglichen weib mit andacht
Ein schwarcz creucz auf den schlayer macht.
So schwaist er in ir geltlich ab,
Schwarcz kolen vur weis silber gab.
Was er in sagt, gelaupens als,
Darmit er fuellet seinen hals.⁴⁵

Non pago del tacito attacco al frate ingannatore, nella sezione conclusiva del Meisterlied il poeta non indugia a spostare la sua attenzione verso quel che accade in Germania, luogo dove tali menzogne vengono ancora considerate degne di fede:

Des ist Deutschland mit diesem prauch
Lang zeit worden petrogen auch.
War sagt das alt sprichwort gemein:
Die welt die wil petrogen sein.⁴⁶

L'inganno perpetrato dagli avidi religiosi è dunque del tutto evidente, ma il mondo, folle per natura e smanioso di essere ingannato, finge di non accorgersene.

Non dissimile dal precedente, per contenuto e modi, è poi il secondo componimento che Sachs dedica alla figura del frate italiano. Nello Schwanck *Der münnich Zwieffel mit seim heylthumb* (12 agosto 1558)⁴⁷, la vicenda della improbabile reliquia e della sua sostituzione con una manciata di carbone segue in maniera meno sintetica il canovaccio fornito dalla

così come nella novella italiana ha la straordinaria peculiarità di impedire di scottarsi con le fiamme senza accorgersene.

45. Cfr. KG 22, p. 227; «Immediatamente si avvicinano a Frate Cipolla / con candele accese giovani e anziani; / Ciascuno fa l'offerta di un quattrino. / Egli prende il carbone immediatamente, / a una donna riccia con devozione / una croce nera sul velo traccia / Così egli lei deruba / Nero carbone per bianco argento dona. / Grazie a quel che egli dice a loro, ai creduloni, / Con ciò egli riempie la sua veste».

46. Cfr. *ivi*, p. 227; «Anche la Germania per lungo tempo molto / con questo modo di fare è stata ingannata. / Come appunto dice il vecchio detto: / È il mondo che vuole essere ingannato».

47. Cfr. KG 9, pp. 420-423.

novella italiana⁴⁸: trasformatosi da ingannato in ingannatore, Zwiëffel tramuta ancora una volta il carbone in argento e, approfittando della credulità dei fedeli, si riempie la veste con il loro denaro. Un misfatto, quest'ultimo, che il poeta giudica severamente:

Mit der stacionierer brauch
Ist vor der zeyt das teutsch landt auch
Betrogen wurden mit viel secten,
Die voller lüg und listen stecken
Und doch mit solcher fantasey
Umbführten bey der nasen frey,
Weil wir als glaubten, was sie sagten,
Die gar gar nach unser seel nicht fragten,
Sondern allein nach unserm beuttel.
Das außgeben schmirzt uns kein meutel.
Das sprichwort wird erfüllt gemein:
Die welt die wil betrogen sein;
Das sich Gott-lob doch hat verkert,
Weil man das rein wort Gottes lehrt.
Sperrt yederman den beutel zu,
Hat man nur vor dem geschwürm rhu.
Gott geb, das nimmermehr auffwachs
Solch affenspiel! Das wünscht Hans Sachs.⁴⁹

Sostanziale espansione della breve morale del Meisterlied, la sezione conclusiva dello Schwank appare qualcosa di più di una semplice stoccata nei confronti degli ordini mendicanti: separata dalla precedente di circa tredici anni, essa testimonia una sensazione di infastidito disagio nei confronti di una

48. Diversamente dal Meisterlied precedente, Sachs tratteggia con sintetica precisione, sia i luoghi nei quali si svolge la vicenda, sia quello che sarà il suo protagonista. Come già nella più nota delle versioni della vicenda, gli autori dell'intera macchinazione sono due giovani del luogo, e il frate subisce il furto della reliquia a causa della scarsa ubbidienza mostratagli dal suo servitore Goetze che, al pari di tutti i suoi predecessori, si allontana dalla stanza del suo padrone per andare a insidiare una serva della locanda.

49. Cfr. KG 9, p. 423; «Con l'uso del vagare di posto in posto, / prima di ora è stata anche la gente tedesca / ingannata da molte sette / che sono piene di menzogna e scaltrezza / e con tali fantasie ci hanno impunemente preso per il naso, / dal momento che noi abbiamo creduto a quello che dicevano coloro, / i quali proprio alcun interesse hanno mostrato verso la nostra anima, / ma solo verso la nostra borsa. Quel che abbiamo dato non ha ci portato alcun guadagno. / Il detto è perfettamente rispettato: / È il mondo che vuole farsi ingannare. / La situazione, per grazia del Signore, è comunque cambiata, / poiché si insegna la pura e semplice parola del Signore. / Ciascuno serra la propria borsa, / adesso si è ottenuta quiete di fronte agli sciami di cavallette. / Dio ci doni la grazia che mai più possano nascere / tali inganni! Questo desidera Hans Sachs».

«Nichts-für-ungut»
satira, ironia
e polemica religiosa
in alcuni componimenti
di Hans Sachs

realtà che negli anni, non solo non ha smesso di comportarsi in modo folle, ma che si trova per di più ancora asservita a una religiosità ingenuamente scaramantica.

Se osservati nel contesto della sterminata produzione letteraria di Hans Sachs, frati, monaci, suore e abati non possono che andarsi a confondere fra le molte figure che animano la realtà, spesso caotica e cruda, descritta dal prolifico mastro cantore. Vista anche la mole di materiale a lui riconducibili, appare davvero arduo fornire un quadro del tutto esaustivo degli innumerevoli e disparati trattamenti che tali figure ricevono all'interno dei componimenti del polemico poeta artigiano di Norimberga. Se si restringe, però, il campo di osservazione alla sola produzione comica e burlesca, diviene possibile rilevare come spesso religiosi e religiose altro non siano che maschere comiche, utili a mettere in risalto vizi e debolezze degli uomini e delle donne del contado, così come della città. L'atteggiamento tenuto da Sachs nei testi presi in esame non presenta poi una costante riconoscibile, fattore che contribuisce a smorzare l'impressione che, almeno per quanto concerne il ristretto numero di opere di genere comico derivate dalle novelle del Boccaccio, il fervente riformato riesca facilmente ad avere il sopravvento sul poeta pungente e, in alcune occasioni, licenzioso. L'impressione che, in verità, sembra possibile trarre dalla lettura di tali testi è, anzi, di una voluta fedeltà a quella missione di «educare intrattenendo»⁵⁰ che tanto fortemente è percepibile soprattutto nelle opere teatrali e nei brevi Spiele del poeta tedesco: apparentemente più interessato a predicare la cura di virtù prettamente laiche e cittadine, Sachs in gran parte dei componimenti presi in considerazione utilizza religiosi e laici quali elementi parimenti utili a rappresentare le molteplici sfaccettature di una realtà che, in quanto comicamente caotica, appare bisognosa di essere regolamentata. Il tutto mantenendosi, per quanto possibile, prudentemente distante da un attacco diretto ai rappresentati in terra tedesca della chiesa romana.

Tale trattamento nei confronti dei religiosi, almeno sulle prime, non può che sorprendere ancora maggiormente, vista l'acredine che il mastro cantore spesso riserva alle vittime

50. In merito alla missione del *prodesse und delectare*, così evidentemente percepibile nelle opere teatrali di Sachs, si veda, fra gli altri: D. KLEIN, *Bildung und Belehrung. Untersuchungen zum Dramenwerk des Hans Sachs*, Heinz, Stuttgart 1988, pp. 92-98 e 174-175.

della sua ironia⁵¹, la ricchezza di spunti a lui fornita non solo da alcune delle sue fonti di elezione (Boccaccio e Pauli, su tutti), e non ultima la posizione tenuta dal poeta all'interno dell'imperante polemica religiosa che animava il confronto dei sostenitori della Riforma con la fazione filo-romana. La risposta, certamente non del tutto risolutiva, in merito a questo atteggiamento nei confronti del clero potrebbe però forse venire proprio dalla immediata e convinta adesione alle posizioni di Lutero, e dal conseguente rapporto spesso turbolento fra il mastro cantore e il patriziato della città di Norimberga⁵², ragion scatenante di una condizione di tensione continua che, seppure con qualche inevitabile e nota eccezione, può aver condotto Sachs a rivolgersi ai propri avversari facendo uso della sottile ironia più che della critica diretta e violenta. Risultato di un processo di scrittura pressoché quotidiano⁵³, ciascuno di tali componimenti è espressione di un diverso e particolare approccio del poeta nei confronti della realtà, politica e sociale, che lo circonda: tessere di un mosaico ben più complesso, *Fastnachtspiele* e *Meisterlieder* hanno

51. In questo senso, e solamente al fine di elencarne alcune, non è possibile esimersi dal ricordare, fra le vittime preferite della cruda ironia del poeta tedesco, non solo servi e fantesche, ma anche i numerosi uomini del contado, emblemi di ingenuità e mancanza di misura, le loro fumantine consorti (simbolo di una tirannia priva di freno) e, più di ogni altra, le anziane vedove, vere e proprie megere al fianco delle quali neppure il diavolo riuscirebbe a trascorrere una intera giornata.

52. In questo senso, emblematico è il caso del *Publikationsverbot* che colpì il mastro cantore nel 1527 in quanto autore, in collaborazione con il predicatore Andreas Osiander, di un libello antipapale dal titolo *Auslegung der wunderlichen weissagung von dem papstum*. Tale episodio costituì però solamente il primo momento di tensione fra il poeta e il governo della città, come dimostrato anche dal provvedimento di censura subito dallo stesso Osiander e da Sachs nel 1548, o ancora dal severo richiamo subito dal polemico poeta artigiano a causa della pubblicazione nel 1557 del poemetto satirico *Gesprech von der himelfart marggraff Albrecht anno 1557*, testo ritenuto talmente pericoloso e offensivo da spingere il governo della città, alla morte di Sachs, a distruggerne la versione manoscritta conservata presso la casa del poeta; per quanto concerne un breve accenno ai ripetuti screzi fra il poeta tedesco e il patriziato della città di Norimberga, si veda: E. BERNSTEIN, *Hans Sachs* cit., pp. 48-71 e 129-133.

53. Vista la straordinaria prolificità del Sachs poeta, caratteristica che gli ha consentito di essere autore ogni anno di circa 300 fra opere in versi e testi teatrali, non è arduo considerare una parte significativa del folto corpo di componimenti poetici brevi (*Meisterlieder*, *Schwänke*, *Fabeln*) quale espressione (seppur spesso figurata) della quotidianità del poeta artigiano; in parte differente è, poi, il discorso riguardante componimenti quali commedie, tragedie e *Fastnachtspiele*, componimenti che, per genere e tradizione, hanno necessitato di un tempo di realizzazione e successiva rielaborazione certamente più lungo: spesso risultato di una rielaborazione di *Lieder* precedenti, in tali opere di genere teatrale è possibile sovente individuare evoluzioni e variazioni della multiforme lettura che il poeta fornisce del suo tempo, nel corso dei decenni.

«Nichts-für-ungut»
satira, ironia
e polemica religiosa
in alcuni componimenti
di Hans Sachs

la peculiarità di mettere in risalto i differenti volti di un poeta che, seppure in grado di porre un limite alla veemenza delle sue parole, ben raramente rinuncia a ironizzare sulla realtà del suo tempo, o a concedere una qualche libertà alla sua indomita vena polemica. Una innata indole combattiva che inevitabilmente, in alcune occasioni non a caso coincidenti con momenti di tensione fra la corrente romana e quella filo-luterana⁵⁴, non può che trovar sfogo in attacchi palesi e veementi nei confronti della fazione avversa⁵⁵.

54. Non è da trascurare, in questo frangente, come almeno due dei tre testi di maggiore portata polemica dei quali si è trattato appartengano al periodo 1546-1558, decennio nel quale, complice anche la morte di Lutero, ancora maggiormente aspro divenne, non solo il confronto fra le diverse anime della Riforma ma anche lo scontro fra i seguaci del monaco agostiniano e la controparte fedele alla Chiesa romana: complice anche l'atteggiamento attendista del governo cittadino, tale periodo coincise con uno dei momenti di maggior pressione, politica e militare, su una Norimberga che, a causa di una consequenzialità di fattori, in questi anni vide indebolirsi la sua centralità economica e culturale. Non di secondaria importanza è, infine, un dato prettamente numerico riguardante la produzione poetica di Sachs nel decennio 1550-1560, periodo durante il quale il mastro cantore mise in cantiere la composizione di sessantatré Fastnachtspiele e novantaquattro brevi opere teatrali: se tali numeri, da un lato non possono che confermare la proverbiale prolificità scrittoria del poeta tedesco, dall'altro risultano certamente utili a mettere in evidenza una certa predilezione (seppure del tutto relativa, se si considerano i ritmi scrittori del mastro cantore) nei confronti di alcuni generi letterari, non solo più complessi, ma anche tradizionalmente più adatti a un utilizzo morale e, perché no, polemico.

55. A margine di quanto in questa sede argomentato, appare doveroso segnalare come, nel nucleo dei componimenti di ispirazione boccacciana che vertono su religione e religiosi, andrebbe annoverato un Meisterlied dell'aprile 1548, *Der Jud am römischen Hof*, rielaborazione della *Seconda Novella* della *Prima Giornata*: poemetto perduto, come la maggior parte di quelli contenuti nel decimo *Meistergesangbuch*, in tale testo in versi, anche in virtù della data di composizione e delle vicende narrate nella fonte italiana, non è improbabile che un qualche spazio dovesse aver trovato una ironica, e forse pungente, descrizione della decadenza della corte papale.

Tra narrazione e trattato morale: la questione dell'onore negli *Ecatommiti* di Giraldo Cinzio

Chiara Fenoglio

I have a strange thing in me, to th'which
I cannot give a name, without it be
Compassion¹

Figliuola mia, l'onore è la prima cosa ch'abbia la donna in questo mondo, ed è egli di tanta importanza che non merita di esser detta donna colei che se ne lascia privare. E come il conservarlo appartenga a ogni donna, appartiene egli maravigliosamente alle donne maritate, e per rispetto di lor medesime, e per l'onore del marito, e per gli figliuoli, che ne nascono; il rispetto de' quali figliuoli non deve esser l'ultimo che si consideri perché [...] se donna maritata d'altr'uomo s'ingravidà, come può di leggero avvenire, partorisce gli altrui figliuoli in casa del marito e toglie a' legittimi il patrimonio, facendone partecipi i non legittimi. La qual cosa tanto grave è, che appena io mi credo ch'Iddio, quantunque pietoso, perdoni mai simil peccato a donna che lo commetta.²

Del tutto analogo, quanto a toni e a forza retorica, a un trattato morale o parente stretto della precettistica cattolica (per quanto possa suonare oggi singolare la connessione non tra l'infedeltà e l'infrazione del settimo comandamento, bensì

1. J. WEBSTER, *The white devil*, V.4, vv. 113-115, a cura di J. Russel Brown, Methuen, London 1960, p. 166.

2. G.B. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, III. 4, a cura di S. Villari, Salerno, Roma 2012, vol. I, pp. 575-576.

tra quella e la conseguente dispersione del patrimonio), il brano, pur conservando l'eloquenza tipica di una tirata teatrale, denuncia invece la sua derivazione letteraria: la volontà normativa che lo pervade rende così piuttosto semplice la sua attribuzione agli *Ecatommiti*. Qui, nella quarta novella della terza deca («Adorno prende Calonia per moglie. Ella si dà ad amare un altro. Viene ciò a notizia del marito ed esso in vece dell'amante con lei si giace e gastiga sì la moglie, ch'ella poscia onestissima vive»), la balia preposta alle cure della protagonista cerca di convincerla ad arginare gli stimoli della passione: la sua retorica si rivela tuttavia inefficace, Calotima non sa opporsi a quella «necessità, a che l'ha condotta Amore»³, e la balia dovrà mettere in atto un inganno per portarla al ravvedimento. La prescrizione morale dovrà cioè tramutarsi in esempio vivo e condurre Calotima (e ogni lettore con lei) a rinsavire.

In nuce troviamo qui alcune caratteristiche fondanti dell'opera giraldiana. Essa infatti non è semplicemente un *monstrum* che affianca narrazione e trattato, ma si può verisimilmente definire come un vero e proprio trattato teorico-filosofico in forma narrativa, un *teatrum mundi* che ambisce a essere pedagogia integrale, capace di descrivere il mondo qual è e insieme di contribuire all'edificazione di una società perfetta per mezzo dell'educazione del cittadino e del principe, coniugando impulso descrittivo e prescrittivo⁴. La natura precettistica emerge già nell'*Introduzione* e poi, in modo ancor più evidente, nella sezione centrale del novelliere (dove la narrazione viene esplicitamente sospesa, e sostituita da un vero e proprio trattato in forma di dialogo di natura pedagogica), ma è tutto il novelliere a essere informato di quei principi che hanno il loro cardine nelle «virtù [...] che alla vita civile appartengono [...] cioè fermezza, temperanza,

3. *Ivi*, p. 582.

4. Negli stessi anni, a Padova, Alessandro Piccolomini pubblicava un trattato dedicato alla *Istituzione morale* dei giovani (pubblicato in prima redazione nel 1542 col titolo *Istituzione di tutta la vita dell'uomo nato nobile e in una città libera*, e poi riedito con titolo definitivo nel 1560), e individuava nell'onore la principale forza che anima i giovani, che produce in essi verecondia e che non li spinge ad agire per propria utilità. Tuttavia, anche per Piccolomini, come per Giraldis, «peccano i giovani sempre in troppo: perciocché, amando, amano troppo; odiando, odiano troppo; e mai non trovano mezo in alcuna cosa» (libro VII, capo XI, si cita dalle *Prose di Giovanni Della Casa e altri trattatisti cinquecenteschi del comportamento*, a cura di A. De Benedetto, Utet, Torino 1970, p. 544).

giustizia e prudenza»⁵. La caratterizzazione morale dei personaggi, così netta da non lasciare margine alcuno all'interpretazione del lettore (e di senso del tutto contrario rispetto alla boccacciana predilezione verso una "questione morale complessa" aperta e delegata al lettore)⁶, risponde pienamente alla fisionomia della novella cinquecentesca, desiderosa di ottenere quel blasone che la trattazione aristotelica non le aveva attribuito⁷: la riduzione degli elementi propriamente narrativi e l'aumento di quelli tassonomici, con un sempre maggiore interesse rivolto alla casistica comportamentale, spinge Girdali a giocare non solo sul piano dell'esemplarità linguistica, ma anche su quella etica, lavorando a una vera e propria classificazione filosofico-morale del mondo (come emerge, senza possibilità di dubbio, dalle *Tavole* tematiche che chiudono il novelliere e che, espunte dalle edizioni ottocentesche, hanno riguadagnato la loro originaria collocazione nell'edizione curata da Susanna Villari). Pur nel quadro di un generale pessimismo che sembra condannare l'umanità a vivere in un mondo senza centro, dominato da passioni, vendette, invidie (un quadro che avrà larga fortuna nelle letture successive, in particolare tra gli elisabettiani, da Shakesperare a Webster), Girdali non rinuncia a incorniciare e incardinare questo mondo corrotto e corruttore in un generale sistema pedagogico e civilizzatore⁸: non sarà a questo proposito irrilevante ricordare che Margherita di Francia, dedicataria della quinta deca, era stata a Torino non solo il baluardo dei protestanti valdesi, ma anche l'animatrice di un "aristotelismo pio" che utilizzava l'*Etica nicomachea* come fiaccola per l'istruzione dell'uomo, per il raggiungimento della felicità individuale e civile, dunque per l'edificazione di uno stato liberale, magni-

5. G.B. GIRALDI CINZIO, *Terzo dialogo della vita civile*, in *Gli Ecatommiti* cit., vol. II, p. 1172.
6. Cfr. a questo proposito G. ALFANO, *Introduzione alla lettura del Decameron di Boccaccio*, Laterza, Roma-Bari 2014, p. 72. Le novelle decameroniane si presentano così come «caso giuridico problematico» dove la morale «non è un dato a priori, ma l'esito di una contrattazione» che dipende dalla variabilità della situazione narrativa e dall'orientamento di chi le interpreta (*ivi*, p. 144).
7. R. BRAGANTINI, *Fra teoria e pubblico: la forma novellistica nel Cinquecento*, in *La novella italiana*. Atti del convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), Salerno, Roma 1989, vol. I, pp. 445-467.
8. Se il modello etico deve emergere dal caos della storia e della civiltà, sarà necessario semplificare il più possibile il piano interpretativo, fornire una lettura univoca del messaggio per evitare che quell'orrore che pure esiste nella cronaca venga in qualche modo giustificato e per rafforzare quella struttura dimostrativa che informa tutto il novelliere.

fico, perfetto (non a caso proprio alla corte sabauda, negli stessi anni in cui vi opera Giraldo, Bartolomeo Del Bene con la sua *Città del vero* dichiara di voler «trattare [...] poeticamente, et succintamente delle virtù morali, et de i loro estremi vitiosi, secondo la eccellentissima et admirabile dottrina, et ordine di Aristotele [...] et più dritta via di pervenire alla vera felicità attiva, o contemplativa tale quale l'huomo la può in questo corso humano conquistare»)⁹. E neanche sarà un caso che nello stesso volgere d'anni, Giovanni Botero utilizzi ugualmente l'aristotelismo per argomentazioni di natura etica e politica: anche in quel caso il fine è la fondazione di una classe di dirigenti e governanti che risponda agli ideali della *medietas* (*Politica*, IV) e della prudenza¹⁰. Insomma, uno dei dati comuni a questa temperie culturale parrebbe essere il rilievo affidato all'ars pratica, all'esperienza, a un'educazione che affianchi precetto ed esempio.

Se ciò è vero, allora, il livello di consapevolezza compositiva che caratterizza il novelliere giraldiano è estremamente alto, tanto che già nelle prime pagine, uno dei narratori della brigata rende esplicita la connessione tra narrazione esemplare e trattato pedagogico:

mi pare – afferma Flavio – che si debba procedere nelle azioni degli uomini, per sapere se son buone o ree, cogli esemipi tolti dalle cose che avvenute sono, di maniera che la cognizione di quelle che si hanno a fare, per dirizzarle a buono e a lodevol fine, nasca dallo specchiarsi nelle cose passate, le quali danno maravigliosi amaestramenti in quello che far si dee a chi maturamente le considera. E perciò, acciò che si possano questi giovani appigliare al vero, non vi essendo cosa che più faccia fede appresso gli uomini che gli esemipi [...], fie bene che ognuno di noi intorno alla presente materia adduca, in vece di ragioni, esemipi di cose avvenute; che da ciò potrà ognuno di noi molto meglio trarne il vero che da sillogismi o da altri argomenti che dall'una e dall'altra parte si potessero addurre.¹¹

9. Cito da R. GORRIS CAMOS, *La città del vero, una ville en papier entre utopie et hétérotopie*, «Seizième siècle», 9, 2013, p. 188.

10. M. SANTORO, *Fortuna, ragione e prudenza nella civiltà letteraria del Cinquecento*, Liguori, Napoli 1978 e V. DINI, *Saggezza e prudenza: studi per la ricostruzione di un'antropologia in prima età moderna*, Liguori, Napoli 1983.

11. G.B. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti* cit., Introduzione, vol. I, pp. 95-96. Sull'esemplarità come dato fondante della letteratura novellistica, si veda C. DELCORNO, *Exemplum e letteratura tra medioevo e rinascimento*, il Mulino, Bologna 1989 e C. BREMOND, J. LE GOFF, J.

Il passo è fondamentale non solo perché reclama la radice storica e veridica delle novelle (Giraldi parla esplicitamente di «cose passate» e poco oltre aggiunge che «fu conchiuso che ciascuno recitasse qualche caso [...] che a lui fosse o ad altri accaduto»), ma anche perché svela il valore argomentativo delle novelle stesse, la loro natura di “ragionamenti” e non di favole¹². Inoltre, il fine consolatorio (predominante nel modello boccacciano) passa qui in secondo piano, oscurato dalla volontà moralizzatrice dichiarata fin dalla lettera dedicatoria di «biasimare le viziose azioni e [...] lodare le honeste»¹³: fin dalla prima lettera dedicatoria, Giraldi chiarisce l'intenzione della sua opera, che ha ben poco a che vedere con il diletto della narrazione, e che si ispira invece in modo esplicito alla retorica antica, finalizzata proprio a “elogiare” e “biasimare”, accostando la lode di una virtù alla riprovazione del suo contrario, secondo il modello dei paragoni. Il libro di Giraldi, dunque, in nessun caso potrà dirsi «cognominato precipe Galeotto»: la responsabilità del Lettore, mai revocata in dubbio da Boccaccio che non occultava i rischi di un approccio imitativo al testo (infatti: «chi vorrà da quelle [novelle] malvagio consiglio e malvagia operazione trarre, elle nol vieteranno a alcuno», dichiarava l'autore nella sua *Conclusion*e, dal momento che nessuna mente corrotta

SCHMITT, *L'exemplum*, Brepols, Turnhout 1982, dove l'aneddoto esemplare è riconosciuto quale veicolo tradizionale del discorso didascalico, come «récit bref inséré dans un discours [...] pour convaincre un auditoire par une leçon salutaire» (p. 38); ma si veda anche V. BRANCA, *Premessa agli Studi sugli exempla e il Decameron*, «Studi sul Boccaccio», XVI (1983-1984), p. 184.

12. Sulla distinzione tra fabula ed exemplum, tra inventio e storia, si veda ora I. CANDIDO, *Boccaccio umanista. Studi su Boccaccio e Apuleio*, Longo, Ravenna 2014 (in particolare l'ultimo capitolo: *Fabula aut historia: Genealogie XIV, 9 e Sen. XVII, 3-4 di Petrarca*), senza dimenticare la voce *Realtà/verità*, in R. BRAGANTINI, P.M. FORNI, *Lessico critico decameroniano*, Bollati Boringhieri, Torino 1995, pp. 300-319. Come segnalava Boccaccio medesimo nelle sue *Genealogie* (l. XIV), la fabula «nil penitus in superficie nec in absconditu veritatis habet, cum sit delirantium vetularum inventio»: Giraldi conduce ancor oltre il ragionamento boccacciano sulla verità riposta del testo, e mira a un addomesticamento del favoloso, a una *reductio rationalis* delle invenzioni delle vecchie pазze. Il favoloso avrà dignità narrativa solo se chiaramente assoggettato a una verità morale, e anzi andrà ricondotto di preferenza all'*exemplum*, alla sua efficacia persuasiva.

13. *Lettera a Emanuele Filiberto*, in G.B. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti* cit., vol. I, p. 7. Da questo punto di vista Giraldi denuncia la sua fedeltà a una tradizione ancora pienamente umanistica che attribuiva al poeta come al retore o allo storico un inalienabile compito moralizzante (cfr. P.O. KRISTELLER, *Il pensiero morale dell'umanesimo rinascimentale* [1961], in ID., *Il pensiero e le arti nel rinascimento*, Donzelli, Roma 1998, pp. 30 e 35-36).

«intese mai sanamente parola»)¹⁴, è invece accantonata da Giraldo che non presuppone mai un lettore aperto, disponibile, responsabile e consapevole. Al contrario, egli arroga a sé ogni responsabilità interpretativa, e assume chiaramente un ruolo di guida nei labirinti orrorosi e inquietanti del mondo (non sarà casuale che alla rotazione dei narratori decameroniani, Giraldo preferisca l'attribuzione del privilegio di guida al solo narratore più anziano, Fabio, che manterrà la nomina a re per tutto il tempo della navigazione da Roma a Marsiglia). Di conseguenza anche i personaggi saranno, in linea generale, molto meno sfumati, ridotti a casi tipici, a figure emblematiche (in questo senso nel titolo si allude ai miti: la volontà dichiarata di attenersi a fatti verisimili non impedisce a Giraldo di utilizzare moduli narrativi chiaramente simbolici: veridicità significa allora fedeltà a un determinato modello narrativo, che riassume la realtà e la orienta)¹⁵ di un determinato codice comportamentale. Giraldo sembra voler ridurre al minimo lo spazio della interpretazione (e in effetti, anche dal punto di vista strutturale negli *Ecatommiti* aumenta lo spazio del monologo e della narrazione descrittiva, rispetto a quello del dialogo)¹⁶: il ruolo del lettore diventa marginale, la sua partecipazione attiva al testo si annulla quasi del tutto, e si accentua al contrario la responsabilità interpretativa del narratore, e con essa la tipicità del racconto esemplare, sempre più vicino al precetto morale da seguire¹⁷, o ancora a rap-

14. «È l'antica lezione di Francesca – spiega Giancarlo Alfano –: una bella storia, di per sé, non invita né al bene né al male; essa può intrattenere e può distrarre, può sedurre e può anche far riflettere. Se si imita nella vita reale quel che si è ascoltato o letto, la responsabilità non è di chi ha raccontato o scritto, né di come si è raccontato o scritto; la responsabilità è di chi non ha saputo considerare l'ambivalente, l'ambigua, pericolosa potenza fantastica insita nei racconti» (*Introduzione alla lettura del Decameron* cit., p. 52).

15. Si veda in merito P. CHERCHI, *Gli Ecatommiti*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 2003, 2, pp. 115-117. «Scelto il nome, viene scelto anche il personaggio, in termini aristotelici il carattere (potremmo dire il "tipo"), e di conseguenza le azioni che compirà» (G. ALFANO, *Sul concetto di verisimile nei commenti cinquecenteschi alla Poetica di Aristotele*, «Filologia e critica», XXVI (2001), p. 196): il principio era già stato evidenziato da Robortello «ex verisimili nomina imponentes, personas faciunt loquentes in suis narrationibus» (F. ROBOTELLO, *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, Officina Torrentini, Florentiae 1547, ristampa anastatica Flinck, Munchen 1968, p. 86).

16. Cfr. a questo proposito E. TESTA, *Simulazione di parlato*, Accademia della Crusca, Firenze 1991, pp. 100-112 e G. PATRIZI, *Giraldo Cinzio e la complicazione del racconto. Note per una lettura degli "Ecatommiti"*, in *La novella italiana. Atti del convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988*, Salerno, Roma 1989, vol. II, pp. 885-899.

17. R. BRAGANTINI, *I conti con la storia: Giraldo e i narratori di metà secolo*, «Critica letteraria», XLI (2013), n. 159-160, pp. 427-441. Anche nel *Decameron* avevamo una tendenza pedago-

presentare «i modi le usanze gli atti e i costumi di coloro de' quali si parla sicché all'uditore sia avviso non di udir raccontare ma di veder con gli occhi fare quelle cose che tu narri»¹⁸. Al contempo, anche il «quadro immenso della vita» che troviamo nel *Decameron*¹⁹ subisce un netto ridimensionamento: della realtà interessa meno la varietà che non l'esemplarità, meno l'effetto di reale che non il valore didattico, meno la natura che non le leggi. A questo scopo, abbiamo una netta polarizzazione dei valori che facilita la disambiguazione dei ruoli e sottrae i personaggi a ogni equivocità, che ha spinto due acuti interpreti come Renzo Bragantini e Giulio Ferroni a parlare di «dizione dimostrativo-monologica»²⁰ del testo, e di rifiuto dei «deliri interpretativi»²¹: si tratta per altro di una riluttanza verso letture a più strati che evidentemente si colloca in una generale necessità normativa del tempo, riscontrabile anche nell'edizione milanese delle novelle di Bandello del 1560, nella quale le dedicatorie sono sostituite da una premessa di “senso morale” tendente ad amplificare il valore precettistico della narrazione²².

Le strutture narrative assumono in tal mondo un valore retorico predominante: ciò che interessa all'autore non è tanto la raccolta di aneddoti o “istorie”, quanto piuttosto il tentativo di trasformare la sua raccolta in un trattato organico, muovendosi in direzione dimostrativa e didattica: per certi versi dunque il suo orizzonte concettuale è la trattatistica comportamentale del XVI secolo, molto più che la novellistica coeva. Come ha notato Francesco Tateo, Pontano, che per primo compie «uno sforzo organico per adeguare l'etica aristotelica alle esigenze del ceto dirigente di uno stato

gica, una volontà di illustrare dei valori, ma questi non erano mai precetti chiari e trasparenti quanto piuttosto «frutto ambiguo dell'opacità letteraria, che impone al lettore di riflettere a partire dai dati identificativi dei personaggi, dall'ambientazione delle loro storie, da rapporto del racconto con altri racconti» (G. ALFANO, *Introduzione alla lettura del Decameron* cit., p. 78).

18. Così Giovanni Della Casa nel capitolo XXI del suo *Galateo*.

19. P.M. FORNI, *Realtà/verità*, in R. BRAGANTINI, P.M. FORNI, *Lessico critico decameroniano* cit., p. 314.

20. R. BRAGANTINI, *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Olschki, Firenze 1987, p. 64

21. G. FERRONI, *Il modello ariostesco come emblema ferrarese*, «Critica letteraria», XLI (2013), n. 159-160, p. 493.

22. Cfr. C. GODI, *Per il testo delle Novelle di Bandello: A. Centorio Ortensi e l'edizione milanese del 1560*, in *Matteo Bandello novelliere europeo. Atti del convegno internazionale di studi (7-9 novembre 1980)*, a cura di U. Rozzo, Cassa di Risparmio, Tortona 1982, pp. 497-536.

moderno, sceglie l'*exemplum* nella forma più classica, quello dei *dicta et facta* destituito di ogni ambiguità»²³. La narrazione diventa un momento particolare della riflessione morale, organizzato tuttavia in modo sistematico intorno agli ideali classici del decoro e della *medietas*. La mescolanza di novellistica e trattato a fini didascalici è la vera sfida condotta da Giraldo a un sistema letterario e culturale che, con il medio Cinquecento, avverte in modo sempre più inequivocabile quel «debito d'ossigeno» rispetto alla grande tradizione precedente di cui ha parlato Renzo Bragantini: Giraldo insomma si iscrive pienamente in quel vasto fenomeno di «nomadismo formale» della novella cinquecentesca, e anzi proprio di questa tendenza gli *Ecatommiti* rappresentano l'esito estremo²⁴.

Categorizzare diventa così il primo e principale scopo dell'opera letteraria giraldiana: ritagliare la materia narrativa tradizionale affinché offra esempi di casistica comportamentale validi nella società medio cinquecentesca. Le donne saranno ancora oggetto privilegiato di questa intenzionalità narrativa volta a offrire, come avrebbe di lì a poco riassunto Girolamo Bargagli, «qualche bello esemplio di costanza, di grandezza d'animo e di lealtà» perché tra le novelle «pare che dilettono quelle che grande onestà e gran sofferenza di donna contengono, o vero di colei che dopo gran persecuzione e calunnia casta e innocente si discopre»²⁵. Bargagli sembra aver qui presente i giraldiani *Ecatommiti*, pubblicati qualche anno prima, non solo perché la connessione di diletto e onestà è, come cercheremo di vedere, uno degli anelli più forti che legano le centotredici novelle, ma anche perché, in questa descrizione per sommi capi del perfetto personaggio novellistico, Bargagli assembla due donne in questo senso emblematiche, la Griselda boccacciana e la Gi-

23. F. TATEO, *La civil conversazione. Trattati del comportamento e forme del racconto*, in *La novella italiana. Atti del convegno di Caprarola* cit., vol. I, p. 66.

24. R. BRAGANTINI, *Fra teoria e pubblico* cit., pp. 458 e 464.

25. G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare* [1572], a cura di P. D'Incalci Ermini, Accademia senese degli Intronati, Siena 1982, II, 482-483, p. 223. Scopo del novellare è prima di tutto dilettere, ma «nello eleggere poi le novelle che si deono raccontare, mi par che convenga di fare qualche scelta, non dicendo già mai quelle sopra tutto che contengono mal esemplio di religione [...] e lasciando anco quelle che sieno di brutti e scellerati costumi, come sarebbe se noi mettessimo innanzi qualche avvenimento, nel quale iniqua, scandalosa e sfacciata donna contenta e lieta restasse, o dove a leale e virtuosa persona infelice e miserabile» (*ivi*, II, 474-475, p. 221).

nevra ariostesca, proprio come già aveva fatto Giraldi nella penultima novella della deca introduttiva degli *Ecatommiti*:

Di qui nasce che fra le altre belle favole poste dall'Ariosto nel suo *Furioso*, bellissima è stimata quella di Ginevra e Ariodante, e nel *Decameron* meravigliose riescono quella di Ginetta di Nerbona [...] e quella della paziente Griselda col Marchese di Saluzzo suo marito.²⁶

In questa novella («Ginetta ama messer Gianni da Buda. L'induce con inganni a voler dar morte alla mogliera. Ella, veduto il pericolo, se ne fugge. Dopo alcun tempo, il marito conosce l'innocenza della sua donna e Ginetta malvagia, e con somma fede seco si vive»), Giraldi non si limita a riprendere uno dei modelli archetipici della novella cinquecentesca, produttore di un'ampia tradizione di spicciolate, reinserendolo in un contesto più tradizionale di novelliere con cornice²⁷, ma sfruttando una serie di mutazioni plurime dell'intreccio (anche a partire dalla sovrapposizione del modello decameroniano e di quello ariostesco), propone un modello narrativo che è anche (forse: prima di tutto) un paradigma etico la cui validità sia verificata nella fragilità e nel caos delle umane vicende. Un paradigma da cui emerge chiaramente la superiorità femminile connessa a determinate virtù, quali l'umiltà, la pazienza, la capacità di sopportare a lungo la sofferenza, e naturalmente la compassione.

Un paradigma etico che si manifesta secondo due linee direttive: da un lato il retroscena delle novelle, l'orrore della storia, dall'altro l'integrazione di narrazione e filosofia morale.

L'orrore giraldiano non ha ancora nulla di elegiaco, e proprio per questo deve essere moralizzato, cioè rifunzionalizzato in direzione etica, reso significativo e dunque utile. Non sarà casuale che la descrizione del Sacco di Roma, delle violenze e della pestilenza che ne derivano, siano ricondotte a categorie morali gravitanti intorno al concetto di disonestà²⁸:

26. *Ivi*, II, 483, pp. 223-224.

27. Cfr. G. ALBANESE, *Per la storia della fondazione del genere novella tra volgare e latino. Edizioni di testi e problemi critici*, «Medioevo e Rinascimento», XII (1998), pp. 267-269.

28. D'altro canto già Jolles aveva chiarito che la cornice è luogo elettivo di enunciazione della morale e di lezione di vita con precisa intenzionalità didattica (cfr. A. JOLLES, *Il Decameron di Boccaccio*, in *I travestimenti della letteratura: saggi critici e teorici*, Mondadori, Milano 2003, p. 60; ma si veda anche A. ASOR ROSA, *Le amplificazioni ideologiche e letterarie*, in *Il*

Parea veramente che quella città, che soleva essere vincitrice di tutte le genti, la sede degli onorati trionfi, l'albergo della gloria e il vero nido della vera religione, fosse stata da que' malvagi serbata perché alzassero de' più pregiati uomini che in essa si fossero un vituperoso trionfo alla infamia e al disonore.²⁹

La deliberazione a partire non si spiega dunque se non come volontà di sottrarsi al dominio del disonesto, cioè a una decadenza etica, oltre che politica, economica, civile. L'utilità del viaggio coincide con la ridefinizione (che avverrà sia in forma di civil conversazione sia in forma di racconto) della categoria e dei territori dell'onestà, cosicché, i campi dell'onesto e dell'utile, a lungo rimasti distinti, vengono da Giraldi ricomposti con un'operazione ambiziosa: l'onestà, lungi dal portare nocumento alla efficacia narrativa, è mezzo per raggiungere l'utile – cioè una vita felice sul piano civile – e, ipoteticamente, una vita felice come fine ultimo, ultramondano³⁰; viceversa nelle utili trattazioni pedagogiche è possibile rintracciare quei principi di onestà e decoro senza i quali non v'è diletto possibile³¹. Non sarà irrilevante notare

Sacco di Roma e l'immaginario collettivo, Istituto di studi romani, Roma 1986, pp. 61-77). Lo stesso Giraldi precisa di essersi «dato a descrivere alcuni ragionamenti» sia «per giovare in qualche parte agli uomini de' nostri tempi e a quegli anco che dopo noi verranno», sia per offrir «conforto [...] per gli accidenti che in essi si ritroveranno simili» sia ancora per «conoscere [...] come debbano usare il buono stato e sé medesimi a beneficio del mondo» (*Gli Ecatommiti* cit., Principio, vol. I, p. 27). È già nella cornice che emerge la validità dell'osservazione di Guglielminetti, secondo cui Giraldi è insieme «il più fedele rimoderatore di Boccaccio» e «il più lontano dalla sua visione del mondo» (M. GUGLIELMINETTI, *Sulla novella italiana. Genesi e generi*, Milella, Lecce 1990, p. 60).

29. *Gli Ecatommiti* cit., Principio, vol. I, p. 38.

30. In una delle novelle aggiunte, narrata da un narratore esterno alla brigata durante la sosta a Genova, Leuca scegliendo il suicidio per lavare l'offesa subita certamente «fra l'anime beate coglie il frutto della sua onesta vita» (*Ecatommiti* cit., v, conclusione, p. 944).

31. L'onestà è la perfezione della vita attiva, mentre la perfezione della vita contemplativa è la sapienza: entrambe tuttavia, si cercano per se stesse, «senza utilitate e senza frutto», come scrive Dante nel *Convivio* a proposito dell'onestà (cfr. P. CHERCHI, *L'onestade e l'onesto raccontare del Decameron* cit., p. 73). Ma anche Boccaccio aveva di fatto espunto dal racconto ogni traccia dell'utile tipico degli *exempla* (*ivi*, p. 95): il *Decameron* resta così «lontano dai discorsi teorici e dagli insegnamenti espliciti» perché all'autore non interessa né l'utile edificante, né quello filosofico o teologico, ma soltanto quello che pertiene alla sfera dell'onestade, e che si realizza come celebrazione di sé, e che in quanto tale è anche bello: per questo, aggiunge ancora Cherchi, «la brigata che racconta novelle non ha altro profitto se non il diletto di raccontarle bene» (*ivi*, pp. 103 e 118). Ciò naturalmente non significa che il *Decameron* non sia opera morale, anzi celebra uno stile di vita fondato su bellezza e onestà, celebra la letteratura come fonte suprema di sapienza, poiché *pulchrum et verum convertuntur* (*ivi*, p. 120). Per altro la virtù nei personaggi decameroniani coincide quasi

che nelle *Tavole degli argomenti* postposte dallo stesso Giraldi all'opera questa connessione tra onesto e utile sia piuttosto evidente, se è vero che «Onesto è il fine proprio delle umane operazioni per conseguire la felicità» e «Onore è il maggiore dei beni esteriori ed è il segno dell'opere virtuose [...]. Porsi per fine l'onore delle azioni virtuose è biasimevole, perché si dee preporre l'onesto, del quale è segno e premio l'onore»³².

Non sarà casuale, a tal proposito, che in una lettera a Bernardo Tasso del 1557, Giraldi ammetta, sulla scorta di Aristotele e Orazio, che «volentieri veggiamo le immagini delle cose orribili s'esse sono espresse con naturale e maestrevole grazia; la quale consiste nel decoro»³³. In un certo qual modo Giraldi si avvia sulla strada che porterà l'orrido a divenire spunto per i più raffinati artifici, ma a differenza di quanto avverrà in pieno Seicento, e poi ancora nel secolo successivo, Giraldi non svincola l'arte dai suoi compiti funzionali-pedagogici, e in questa direzione utilizza la retorica dell'orrido in chiara ed evidente direzione etica³⁴. Siamo lontanissimi dal principio libertino perfettamente riassunto da Denis Diderot secondo cui

ce qui nuit à la beauté morale redouble la beauté poétique.
On ne fait guère que des tableaux tranquilles et froids avec la vertu; c'est la passion et le vice qui animent les compositions du peintre, du poète et du musicien.³⁵

Per questo la poetica dell'orrido, pur presente in alcune novelle e soprattutto nelle tragedie giraldiane, si coniuga alla volontà propria del gentiluomo di corte di «fuggir di dire le parole meno che oneste»: come monsignor Della Casa,

sempre con la virtù retorica, con la cautela, l'astuzia e l'abilità comunicativa. Con il medio-cinquecento le cose mutano, l'*elegantia sermonis* non si giustifica più col solo riferimento alla sfera estetica, ma deve essere utile al bene comune.

32. Tavola della seconda parte degli *Ecatommiti*, H 13 e H 15, in *Ecatommiti* cit., vol. III, p. 1933.

33. Lettera del 10 ottobre 1557, ora in G.B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. Villari, Sicania, Messina 1996, p. 316.

34. Come ha spiegato Peter Mack facendo riferimento a Erasmo, Montaigne, Shakespeare, retorica ed etica sono nel XVI secolo reciprocamente coinvolte: l'esperienza della lettura o del racconto permettono di contrapporre, nelle figure di personaggi diversi, diverse posizioni morali, e di esplorare le ragioni a favore di ciascuno: P. MACK, *Rhetoric, ethics and reading in the Renaissance*, «Renaissance Studies», XIX (2005), n. 1, pp. 1-21.

35. Lettera a Sophie Voland del 18 luglio 1762, in D. DIDEROT, *Lettres à Sophie Voland*, par A. Babelon, Gallimard, Paris 1930, vol. II, p. 82.

anche Giraldo sa che l'onestà consiste nel suono non meno che nel significato delle parole, e che chi vuole essere ben costumato deve «guardarsi non solo dalle disoneste cose ma ancora dalle parole»³⁶. La prescrizione dell'acasiana di non parlare «di materia né vile né sozza né abbominevole» e di scegliere le parole «senza alcuna rammemorazione di cosa brutta né laida né bassa»³⁷ è sempre ben presente al Giraldo, alla sua volontà di rispettare i parametri del decoro e del convenevole, ossia dell'equilibrio tra le parti, dell'accordo di bontà e leggiadria³⁸.

Questa teoria del decoro trova piena applicazione nella costruzione del personaggio femminile, la cui debolezza patetica non è solo caratterizzazione psicologica, ma strumento fondamentale di governo di sé e del mondo, capace di fornire regole e modelli di comportamento ben precisi e perfettamente applicabili: come ha rilevato Amedeo Quondam, proprio nel corso del Cinquecento la letteratura diventa forma del vivere³⁹.

Per queste ragioni l'interesse di Giraldo si orienta verso una immagine di Griselda in cui vengono a sintesi i principi cinquecenteschi dell'autogoverno, di un'etica in cui si coniugano la morale naturale e la morale civile, la morale privata e quella pubblica: per Filareta non c'è alcuna distinzione tra le due sfere, la seconda si pone come gesto performativo che conferma la prima, come forma esteriore del vivere perfettamente coincidente con l'identità privata⁴⁰. A differenza della reinterpretazione petrarchesca, Giraldo sembra muoversi in una direzione completamente spogliata di trascendenza: la donna raggiunge il vertice delle virtù (ossia la magnanimità) attraverso un controllo serrato delle sventure, attraverso la pazienza e la tolleranza contrapposte alla violenza e alla

36. G. DELLA CASA, *Galateo* cit., XXII.

37. *Ivi*, XXIII, p. 56.

38. Ancora per Della Casa l'uomo non si deve «contentare di fare le cose buone, ma dee studiare di farle anco leggiadre», poiché leggiadria non è altro che convenevolezza, luce che risplende quando le cose sono «ben composte e ben divise l'una con l'altra e tutte insieme» (*ivi*, XXVIII).

39. A. QUONDAM, *Forma del vivere: l'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, il Mulino, Bologna 2010.

40. La doppia morale del *domi* e del *foris* coincidono perfettamente in quest'ottica: cfr. A. QUONDAM, *Forma del vivere* cit., pp. 38-49. Provvederà Montaigne, e soprattutto il *libertinage érudi*, a separarle secondo il nuovo principio del *foris ut moris, intus ut libet*.

crudeltà del mondo esterno. Per questo nella Griselda girdiana non v'è traccia di quelle allegorizzazioni che sono state segnalate per l'originale boccacciano⁴¹, e al contrario vengono accentuate quelle qualità che le consentono di raggiungere, in un orizzonte prima di tutto civile, un ideale etico in cui la rinuncia consente una ricostruzione più piena del matrimonio, e dunque del patto sociale. L'onore è la diretta estrinsecazione dell'onestà e per questo è «il maggiore dei beni esteriori»⁴², il cui valore non dipende direttamente dal riconoscimento sociale (non è ancora il punto d'onore, da difendere per mezzo del duello, e non sarà un caso che lungo tutto il novelliere il rifiuto del duello sia continuamente confermato): non lo si possiede per nascita, ma lo si conquista con paziente esercizio pedagogico – è insomma questione di edificazione della propria identità, non di apparenza; di autogoverno, e non di riconoscimento altrui. Non è cioè ancora una prerogativa aristocratica basata sullo *ius sanguinis* come avverrà per lo più nel secolo successivo, ma complesso di virtù performative e relazionali, fondanti il patto sociale, la “seconda natura” che fornisce una identità distintiva, fondata sul connubio di *litterae* e di *mores*⁴³. Il casista Giraldi ancora una volta opta per un ideale (tratto dalla tradizione) che sia capace di regolare le relazioni politiche e sociali del suo tempo, di istruire i suoi lettori fornendo loro un vero e proprio «codice di condotta morale»⁴⁴. Come si leggerà nella novella III, 5 l'onore è scudo contro le passioni, arma sicura a garanzia della costanza, dell'equilibrio, dunque della felicità: «lo stimolo dell'onore – dichiara il narratore Sempronio introducendo la sua narrazione – dee così opporsi nelle donne alla femminil fragilità, che non si lascino vincere da disonesti appetiti, e la fede data a' mariti le debbe far di-

41. Le lecture allegorizzanti sono ampiamente dominanti nella bibliografia relativa a *Decameron*, x, 10. Per una posizione diversa si vedano ora M. SHERBERG, *The Governance of Friendship. Law and Gender in the Decameron*, Ohio State University Press, Columbus 2011, p. 223 e D.S. CERVIGNI, *Making Amends and Behaving Magnificently: Decameron 10's Secular redemption*, «Annali d'Italianistica», 31 (2013), p. 448.

42. Tavola della seconda parte degli *Ecatommiti*, H 15, in *Gli Ecatommiti* cit., vol. III, p. 1933.

43. Come ha notato Amedeo Quondam, non sarà un caso che l'intreccio biunivoco di *litterae* e *mores* fondi, in quei medesimi anni, il progetto educativo e la *ratio studiorum* gesuitica, senza diventare tuttavia strumento di legittimazione religiosa, ma rimanendo «patto tra conformi per *status* e cultura» (*Forma del vivere* cit., pp. 41-42 e 48).

44. P.O. KRISTELLER, *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*, Donzelli, Roma 1998, p. 33.

venir costantissime»⁴⁵. Laddove questo scudo manca, come nel caso di Ginetta (ma di molti altri personaggi come per esempio la Matea che in VIII, 4 deriva molte suggestioni da Anna Bolena ed è una delle più riuscite e drammatiche figure di una libidine priva di controllo, di prudenza, di giustizia) viene a cadere ogni freno morale, ogni pietà, ogni senso del pudore. Filareta al contrario rappresenta compiutamente l'ideale delle virtù morali che «non si acquistano col saper solo, ma col mezzo di molte operazioni virtuose, e ch'esse si affigono e si convertono in abito tale, ch'è quasi impossibile il poterlo perdere»⁴⁶. Le prescrizioni morali diventano così forma del vivere comune e civile, e cessando di essere norma, puri *verba*, si convertono in *res*, in seconda natura.

Filareta riassume così in sé tutte le virtù della donna cinquecentesca, già esplicitate nel citato trattato di Piccolomini secondo cui le donne:

Sono per loro natura alquanto credule e facili ad essere ingannate: il che non nasce da vizio ma più tosto da bontà, la quale fa loro credere che tutte le persone sian buone, misurando gli animi altrui coi proprii loro. Dalla prontezza de' loro ingegni nasce che velocemente discorrono, risolvendosi delle cose che loro accadono con prestezza ed eleggendo quasi in un punto quelle cose che più degne giudicano di elezione. Sono le donne per il più piene del timor di Dio, devote, pie, compassionevoli ed ornate di religione, continenti nelle lor cupidità, come ce lo mostra la lor pudicizia; perciocché, sì come con maggior strettezza d'obbligo sono dalle umane leggi e dall'usanza legate che non sono gli uomini, così ancora più obediendi, più temperate e più del voler delle leggi osservatrici vengono ad essere che non son gli uomini. E benché [...] siano costrette a sofferrir molte difficilissime cose, nondimento prudentissimamente e pazientissimamente, con lieta faccia e con cuore allegro, tuttavia le sopportano.⁴⁷

Questa novella, la prima in cui Giraldi presenti una netta contrapposizione tra personaggi positivi e negativi, risponde certamente alla necessità controriformistica di semplificazio-

45. G.B. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti* cit., III, 5, vol. I, p. 585. Su questa novella si veda P. PELLIZZARI, *La novella di Consalvo e Agata del Giraldi Cinzio: una proposta di lettura*, «Levia Gravia», IX (2007), pp. 49-66.

46. G.B. GIRALDI CINZIO, *Terzo dialogo della vita civile*, in *Gli Ecatommiti* cit., p. 1167.

47. A. PICCOLOMINI, *Instituzion morale* cit., libro VII; capo XVII, pp. 551-552.

ne dei valori e dei giudizi e si pone come una vera e propria scuola di buon governo: per vivere felici (cioè per raggiungere l'ideale della quiete e della virtù) e destreggiarsi tra la «mala ventura» e le malvagità altrui è necessario attribuire una forma al vivere quotidiano, ingabbiare la materia brutta in uno stile, in un codice di comportamento che consenta di identificare *res* e *verba*, mondo e parola. In tal modo il romanzesco viene moralizzato, la fabula amorosa umanistica perde di interesse e ai contenuti «iocosa et levia» vengono sempre più preferiti i «pia et gravia»⁴⁸: quando si parla della finalità pedagogica⁴⁹ delle novelle giralddiane ci si riferisce a questo, alla volontà di utilizzare la letteratura come strumento di correzione ed edificazione del reale, nella coscienza che la realtà è sottomessa alla letteratura («non [...] facta dicere, sed qualia fieri debent et quae fieri possunt», secondo Aristotele tradotto da Riccobono)⁵⁰. Peraltro, che Giralddi non sia in questo senso così anti-canonico come si è a lungo creduto, lo stanno dimostrando gli studi boccacciani volti a evidenziare la natura didattico-esemplare primaria anche in un testo di cui si è a lungo privilegiato il coté edonistico come il *Decameron*⁵¹. Ma la lettura controriformista non basta, e non

48. A. SCARFÒ, *Per una narrazione "romanzevole". Regression e progressione formale nella novella giralddiana*, «Critica letteraria», XLI (2013), n. 159-160, pp. 475-477: il romanzesco viene moralizzato, utilizzato ai fini dell'ammonimento, come exemplum virtuoso.

49. Bartolomeo Cavalcanti, nella lettera posta a sigillo del novelliere giralddiano, parla esplicitamente dell'opera come di una «Andropedia», tanto è grande il suo apporto alla educazione (cfr. *Gli Ecatommisti* cit., vol. III, p. 1886). Le novelle devono in effetti produrre sul lettore quel medesimo effetto che ottiene l'onestà di Pongira sulla corrotta Nicira: essa le è entrata nell'animo così efficacemente che «ove io pensava di indurla a tenere la vita che insino a ora ho tenuta io, ella mi ha in guisa innamorata della sua, che mi ha fatta vergognare di me medesima. E pentita del mio passato modo di vivere, risoluta mi sono e ho fatto fermo proposito di menare tutti gli anni che piacerà di concedermi alla Divina Maestà onestissimamente» (*ivi*, v, 9, vol. II, pp. 919-920).

50. Cfr. F. RICO, *Romanzo picaresco e storia del romanzo*, in *Dal primato allo scacco. I modelli narrativi tra Trecento e Seicento*, a cura di G.M. Anselmi, Carocci, Roma 1998, pp. 14-15; E. AUERBACH, *La tecnica di composizione della novella*, Theoria, Milano 1984 e M. GUGLIELMINETTI, *Sulla novella italiana* cit., p. 54. Anche Speroni contrapponeva la Gravità (fatta di onestà, dignità, maestà, magnificenza e grandezza) alla Piacevolezza (raggiungibile attraverso la grazia, la soavità, la vaghezza, la dolcezza e i giochi): cfr. G. MAZZACURATI, *Il rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, il Mulino, Bologna 1985, p. 259.

51. Cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Una novella per esempio. Novellistica, omiletica e trattatistica nel primo Trecento*, «Studi sul Boccaccio», XXVIII (2000), p. 114; B. BARBELLINI AMIDEI, *La novella di Gualtieri e Griselda (Dec. X, 10) e il "libro di Gualtieri"*, «Filologia e critica», XXX (2005), pp. 3-33; M. PICONE, *L'exemplum sublime di Griselda*, in *Id.*, *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del "Decameron"*, Longo, Ravenna 2008, pp. 335-360, oltre al già citato

solo perché risulterebbe altrimenti incomprensibile la censura in cui il libro incorse nell'Indice di Parma del 1580⁵². In effetti, come ha scritto Giovanni Macchia, «l'indagine morale diventa più acuta quando il Rinascimento perde la sua alta serena misura e i contrasti si aggravano»: a partire dal medio Cinquecento si sviluppa un animo «en apprentissage et en épreuve» che apre la strada a un moralismo del tutto ignoto all'età precedente, un moralismo “pratico” (ancora di là da venire il moralismo “puro” alla Pascal) che opera secondo un principio di difesa, in vista di una *reductio ad ordinem* di un mondo visto come «lotta crudele di uomini mascherati»⁵³. È un moralismo, questo, che non può ignorare la riflessione machiavelliana né l'ordo politico-religioso controriformistico, che tenta di coniugare filosofia aristotelica e prescrizioni cristiane, narrazione e trattato, vita attiva dominante nel corpus novellistico e vita contemplativa vittoriosa nella sezione dei *Dialoghi*, un moralismo che ha perso fiducia nell'uomo, ma che non rinuncia a vagheggiare una società ideale, proprio come fa Giraldi negli *Ecatommiti* proponendosi, prima ancora che come novellatore, come «moralizador», intellettuale convinto che proprio la filosofia morale sia la «vera

CERVIGNI, *Making Amends and Behaving Magnificently*, secondo cui «from Day One through Day Nine, Boccaccio seeks to illustrate what went wrong [...] with his contemporary world. Finally, in the last ten tales, the ten young people [...] seek to emend them by providing exemplary stories, namely, some kind of secular exempla [...]. Thus Boccaccio reconstructs a renewed community» (p. 449).

52. U. Rozzo, *Gli Ecatommiti all'Indice*, «Schifanoia», 1991, n. 12, pp. 61-78 e in versione ampliata, col medesimo titolo, in *La letteratura italiana negli "Indici" del Cinquecento*, Forum, Udine 2005, pp. 183-244. Sulla posizione di Giraldi rispetto al dibattito religioso del tempo si vedano: P.R. HORNE, *Reformation and Counter-Reformation at Ferrara: Antonio Musa Bresavola and Giambattista Cinthio Giraldi*, «Italian Studies», XIII (1958), pp. 62-82; S. JOSSA, *All'ombra di Renata. Giraldi e Castelvetro tra umanesimo ed eresia*, «Schifanoia», 2005, n. 28-29, pp. 247-253 e R. GORRIS CAMOS, G. B. Giraldi Cinthio, *entre Ferrare et Turin vero rifugio e securissimo porto*, «Critica letteraria», XLI (2013), n. 159-160, 239-289. Della stessa Gorris Camos si veda anche *La Corte di Renata di Francia a Ferrara*, in *Il palazzo di Renata di Francia*, a cura di L. Olivato, Il Corbo, Ferrara 1997, pp. 139-173, oltre a E. BELLIGNI, *Renata di Francia: un'eresia di corte*, Utet, Torino 2011, ma non si dimentichi G. GETTO, *La corte estense luogo d'incontro di una civiltà letteraria*, in Id., *Letteratura e critica nel tempo*, Marzorati, Milano 1968, pp. 325-353.

53. G. MACCHIA, *I moralisti classici. Da Machiavelli a La Bruyère*, Garzanti, Milano 1961 (poi in *Saggi italiani*, Mondadori, Milano 1983, p. 64). Concordiamo pienamente con le valutazioni di Susanna Villari (S. VILLARI, *Per l'edizione critica degli Ecatommiti*, Sicania, Messina 1988, p. 12) secondo cui Giraldi non è un campione della controriforma né basta una visione pessimistica di poter parlare di matrice calvinista, come fa Corinne Lucas (C. LUCAS, *De l'horreur au lieto fine: le contrôle du discours tragique dans le théâtre de Giraldi Cinzio*, Bonacci, Roma 1984, p. 104).

dimostratrice delle azioni umane dalla contemplazione alle cose agibili e lodevoli nella vita civile»⁵⁴.

Moralismo pratico, si è detto, perché attento alle leggi umane (ai *mores*) che riconoscono i loro principi fondanti non nelle virtù teologali, ma in quelle cardinali, cioè forza, temperanza, giustizia e prudenza (significativamente i quattro pilastri della vita civile individuati da Lelio in chiusura del *Terzo Dialogo della vita civile*). La preferenza per i contenuti *pia et gravia* si spiega in questa cornice, che non è propriamente tridentina, piuttosto orienta la lettura in direzione di un'etica che è certamente religiosa, ma si vorrebbe dire (rimodulando una felice formula di Giovanni Getto), di una religione spogliata di virtù teologali: dunque non più (o non ancora) una religione propriamente, piuttosto – appunto – una morale il cui compimento è tutto nell'orizzonte dell'umano, in un ideale di vita civile (d'altro canto la stessa incertezza giraldiana, che oscilla tra il riferimento a Iddio e più ambivalenti richiami agli dèi, è sintomatica in tal senso di un atteggiamento ancora pre-tridentino, in cui – come nella stanza della Segnatura nei Palazzi Vaticani – potevano convivere a inizio secolo Platone, Aristotele, Apollo, le virtù cardinali e quelle teologali)⁵⁵.

Giraldi è certamente controriformista nell'affidare interamente la responsabilità interpretativa ai narratori, destituendo di ogni ruolo l'apporto del lettore, ma la sua operazione differisce ancora in modo sostanziale dal *Decameron spirituale* pubblicato nel 1594 da Dionigi da Fano: là prenderanno il sopravvento l'aspetto devozionale e il *contemptus mundi*, del tutto assenti nella prospettiva giraldiana, che mira a costruire un manuale morale in cui la dimensione spirituale, pur non del tutto assente, non è tuttavia predominante.

Se si allarga lo sguardo alla letteratura morale, si noterà

54. Lettera del 10 ottobre 1557 cit., p. 314 e I. ROMERA PINTOR, "La discordia en los casados" de Lope de Vega y su modelo italiano, «Cuadernos de Filología Italiana», V (1998), pp. 127-145, p. 140.

55. Giraldi non è affatto un'eccezione, in un panorama generale in cui, per usare le parole di Amedeo Quondam, «nel cuore della "Controriforma", gli dèi antichi tornano di nuovo ad abitare Roma, a renderla insuperabilmente bella grazie all'arte dei Moderni» (A. QUONDAM, *Forma del vivere* cit., p. 23). Sulla convivenza di Aristotele e Platone il rinvio è ancora agli studi di Paul Oskar Kristeller, che per primo ha rilevato l'eclettismo filosofico del tempo, la natura compromissoria e combinatoria (cfr. P.O. KRISTELLER, *Studies on Renaissance Thought and Letters*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1956, pp. 338-339).

che essa non è mai suasoria, ma sempre scettica sulle possibilità reali di riformabilità del genere umano (di letteratura dello scetticismo parlerà in effetti Carlo Dossi)⁵⁶: non appartiene al grande alveo della nostra tradizione maggiore, ma è interstiziale, poco frequentata, spesso si colloca ai confini tra la letteratura e la filosofia o la teoria politica. È piuttosto singolare allora che Giraldo tenti di farla confluire con tutta la sua forza pragmatica in una tradizione che condivide ben poco con la volontà di persuasione che Giraldo vi attribuisce: nella narrazione confluiscono così la volontà consolatoria di chiara derivazione boccacciana, e la volontà moralizzante, e in questa confluenza si spiega la discontinuità dei tre Dialoghi (non per nulla il dialogo è uno dei modi tipici della tradizione morale, da Pontano, a Tasso, per finire con Leopardi). Certo gli *Ecatommiti* non sono un libro di massime, al contrario la volontà dell'autore è chiara e mira a costruire una trattazione organica, dove la sapienza morale emerga non con la forza dell'apoftegma ma da un caso di vita, un esempio narrato e poi discusso dai novellatori, spesso concluso nella forma più o meno esplicita dell'esortazione, che certo non è tipica della grande tradizione moralistica europea. Anche Boccaccio aveva talvolta incluso delle glosse di chiara matrice morale all'interno delle sue novelle⁵⁷, ma mancava una intelaiatura etico-pedagogica di stretto riferimento, e queste glosse erano simili a gemme incastonate nel tessuto narrativo, non spie di una volontà di moralizzazione del lettore. Quello di Giraldo è dunque più un moralismo precettistico (volto come abbiamo visto a biasimare i vizi) che non un moralismo descrittivo, inteso a tratteggiare usi e costumi di una società, e si colloca perfettamente in quell'area tesa alla contaminazione di generi che rende la moralistica così sfuggente a ogni classificazione. Dunque un moralismo che modifica la destinazione finale della narrazione, che tramutandosi da massima sentenziosa a racconto, perde in termini di *brevitas*

56. C. DOSSI, *Note azzurre*, a cura di D. Isella, Adelphi, Milano 1964, vol. I, p. 147. A questo proposito si veda L. CELLERINO, *Sentieri per capre. Percorsi e scorciatoie della prosa d'invenzione morale*, Japadre, L'Aquila 1992, pp. 7-51.

57. Cellerino ricorda a questo proposito la novella seconda della quarta giornata (paragrafo 5), dove si legge: «Usano i volgari un così fatto proverbio: chi è reo e buono è tenuto può fare il male e *non è creduto*» (*ivi*, p. 20). Precisa poi l'autrice che «Boccaccio è estraneo al canone della scrittura moralistica, e sarà semplicemente la massima di esordio, adibita ad anticipare un tema della novella» (*ivi*, p. 21).

ma acquista sul piano della persuasione. Prendendo implicitamente le distanze da Guicciardini, secondo cui è «grande errore parlare delle cose del mondo indistintamente e assolutamente e per dire così, per regola»⁵⁸, Giraldi opta per una narrazione del mondo che sia assoggettabile a osservazioni generali, costanti, assolute. Solo in questo modo potrà compiere il suo dovere di *institutio* dei giovani che dovranno edificare una civiltà nuova. Un universalismo che naturalmente la chiesa post-tridentina avrà facile gioco a utilizzare a suo favore, dando forma e norma ai costumi sociali e religiosi, insegnando non a navigare con prudenza tra virtù e felicità, onore e piacere, ma disciplinando in senso confessionale questa opposizione, a tutto vantaggio del primo polo, cioè del buon governo di sé nel teatro del mondo⁵⁹.

Naturalmente Giraldi non è un moralista vero e proprio, gli manca del tutto quello sguardo perplessa e disincantato, talvolta addirittura ironico o sarcastico, che caratterizza gli osservatori dei costumi degli uomini: se Quondam ha parlato in questo senso di «moralisti che non fanno la morale»⁶⁰, bisognerà ammettere che lo scopo di Giraldi è piuttosto diverso perché nella difformità e discontinuità dei casi umani egli intende riconoscere un coerente dispiegamento di principi e modelli universali, perché intende consapevolmente porre ordine nel caos, facendo appello a una morale naturale e razionale, che faccia perno su alcune fondamentali virtù: le virtù cardinali.

Se infatti la felicità si oppone alle ricchezze, e ha piuttosto a che fare con «l'oro dell'animo», per cui «è felice [...] chi di tali ricchezze si ritrova abondevole»⁶¹, allora la felicità nasce dalle virtù, senza coincidere ipso facto con esse: piuttosto, per raggiungerla saranno necessarie forza, temperanza, giustizia e prudenza. La prima, *fortezza*, «se sta nel mezzo fra il timore e l'audacia [...] ed è virtù che è principalmente intorno alle cose terribili e spaventose e che

58. F. GUICCIARDINI, *Ricordi* C 6.

59. Andrà a questo riguardo ricordata la precisazione di Amedeo Quondam che non vede nella crisi religiosa cinquecentesca un vero momento di cesura sull'etica della "forma del vivere": i soggetti di questa articolata dinamica culturale «prima di essere "cristiani" [...] sono infatti "classicisti", in autonomia di "seconda natura", e per questo conformemente "civili"» (A. QUONDAM, *Forma del vivere* cit., p. 226).

60. *Ivi*, p. 250.

61. G.B. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti* cit., vol. II, p. 1150.

arrecano dolore e sono malagevoli, le quali sofferisce e face il fort'uomo volontariamente, per cagion dell'onesto»⁶². La seconda, *temperanza*, è «custode delle virtù umane, perché ella ci fa, co' suoi ammaestramenti, molto meglio e più efficacemente conoscere il convenevole, che non fe' chi disse "Ciò mi piace e però egli è lecito ed è lecito perché mi piace"; perché ella altrimenti ci ragiona nell'animo, dicendoci, con tacita voce, "quello che è convenevole è onesto e quello ch'è onesto è convenevole"»⁶³. La terza, *giustizia*, contiene in sé tutte le altre virtù ed è anzi «legge bastevole al ben vivere e all'opere virtuose e oneste» poiché «conserva la commune utilità [...], il modo, la regola e la misura a tutte le cose pubbliche e private»⁶⁴.

Ma solo la quarta è tipica virtù femminile, attraverso la quale Giraldo può offrire un modello comportamentale orientato a una «dizione dimostrativo-monologica»⁶⁵ nemica dei «deliri interpretativi»⁶⁶: un modello che si ispira chiaramente a Griselda, ma che della matrice decameroniana non ha né l'impianto mariano-cristologico, né quello feudale-cortese, non ha nulla a che fare con la Beatrice della *Vita nuova* e pochissimo condivide anche con Giobbe. Molto ridotta è altresì l'idea che Griselda incarni l'ideale cristiano (ma di origine aristotelica) per cui il massimo dell'umiliazione coincide con il massimo dell'esaltazione, che sia dunque un'eroina magnanima che per mezzo dell'umiltà raggiunge l'onore⁶⁷. Giraldo non ha dubbi, non si tratta di lavorare sul piano dell'allegoresi, bensì di fornire un modello comportamentale valido nel mondo della corte prima ancora che nella società controriformista, un modello proponibile in un mondo dominato dall'intrigo e dalla meschinità⁶⁸. Dunque si tratta di codificare una vera e propria giurisdizione del

62. *Ivi*, p. 1172.

63. *Ivi*, p. 1178.

64. *Ivi*, pp. 1201 e 1203.

65. R. BRAGANTINI, *Il riso sotto il velame* cit., p. 64.

66. G. FERRONI, *Il modello aristesco* cit., p. 493.

67. Per questa interpretazione della Griselda boccacciana si veda F. BAUSI, *Gli spiriti magni. Filigrane aristoteliche e tomistiche nella decima giornata del Decameron*, «Studi sul Boccaccio», XXVII (1999), pp. 205-253.

68. A. QUONDAM, *Forma del vivere* cit., p. 735 sostiene condivisibilmente che il principio dell'onore *über alles* afferisca al codice culturale della corte e solo in seconda battuta a un dictat controriformistico.

tutto dissimile dalla “natural ragione” che invece fondava l’etica decameroniana.⁶⁹ Un modello di comportamento che antepone l’onore allo stesso valore-vita, come peraltro già avveniva nel mondo ariostesco («Non istimo per l’onore periglio, / di ch’assai più che de la vita ho cura» affermava Astolfo nel xv canto, ottava 46, vv. 5-6).

La prudenza è la virtù che consente alla donna di preservare l’onore: e tuttavia, non dell’onore inteso come pubblico consenso (come avverrà di lì a poco) si tratta in Giraldis, bensì dell’onore come radice del vivere civile e come seme della propria edificazione personale. L’onore non è ancora il «vano / nome senza soggetto, / quell’idolo d’errori, idol d’inganni» di cui dirà Tasso, né la vuota parola denigrata da Falstaff, e nemmeno il termine privo di ogni possibile riconoscimento pubblico cui farà riferimento Montaigne⁷⁰. Di lì a poco, nel *Misanthrope*, Molière stabilirà una diretta equivalenza tra l’«homme d’honneur» e colui che «ne lâche aucun mot qui ne parte du coeur»⁷¹. Al cinico rigorismo di Alceste, Philinte risponderà con una teoria equilibrata e prudente, invitando a non esaminare la natura umana con eccessivo rigore:

Il faut parmi le monde, une vertu traitable;
a force de sagesse on peut être blâmable;
la parfaite raison fuit toute extrémité,
et veut qu’on soit sage avec sobriété.
Cette grande roideur des vertus des vieux âges
heurte trop notre siècle et les communs usages;
elle veut aux mortels trop de perfection;
il faut fléchir au temps sans obstination

69. Scrive Marco Veglia: «nel suo riferire ogni possibilità concreta di ordine ad uno spazio di legalità *in interiore homine*, senza altri riferimenti a sistemi di poteri dissolti e decaduti, è la straordinaria modernità del Boccaccio. Dalla coscienza egli fa partire la ‘legittimità’ ed è in ciò «più moderno» di Marsilio, di Ockham, e certamente di Giraldis (M. VEGLIA, “*La vita lieta*”. *Una lettura del Decameron*, Longo, Ravenna 2000, p. 123).

70. T. TASSO, *Aminta* I, 2, vv. 669-671; W. SHAKESPEARE, *Henry IV*, part I, v, 1, v. 134 e M. DE MONTAIGNE, *Essais*, III, 2: «De fonder la récompense des actions vertueuses sur l’approbation d’autrui, c’est prendre un trop incertain et trouble fondement. Signamment en un siècle corrompu et ignorant comme celui-ci, la bonne estime du peuple est injurieuse [...]. Dieu me garde d’être homme de bien selon la description que je vois faire tous les jours par honneur à chacun de soi: “Quae fuerant vitia, mores sunt”».

71. MOLIÈRE, *Le Misanthrope*, I, 1 [1666] (in *Œuvres complètes*, par M. Rat, Gallimard, Paris 1956, vol. II, p. 43). Poco oltre, Alceste precisa: «Je refuse d’un cœur la vaste complaisance / qui ne fait de mérite aucune différence», rifiutando il «commerce honteux de semblants d’amitié», «lâche flatterie, / [...] injustice, intérêt, trahison, fourberie».

et c'est une folie à nulle autre seconde
de vouloir se mêler de corriger le monde⁷².

Per Molière-Alceste l'onore coincide con la verità (si veda in merito la prima scena del v atto), e laddove questa endiadi non regga più, non v'è altra soluzione che ritirarsi dalla socialità, perché il principio su cui essa si fonda, la *politesse*, è mera ipocrisia. Ma per Giraldi, più che un bene esterno, l'onore è ancora un bene interno, un riflesso diretto della virtù personale, «onesto premio della virtù altrui»⁷³: è dunque onore intrinseco, dotato di precisa base morale che non sempre è affiancato dal riconoscimento sociale. Esiste dunque una profonda frattura fra questo onore interno e quelli che diventeranno verso fine secolo «i modi dell'onorare»: Giraldi è ancora piuttosto lontano da una percezione sociale, normativa dell'onore, dipendente dalla pubblica opinione (e non sarà un caso che l'autore si scagli, attraverso il suo personaggio portavoce Fabio, contro l'*usus* del duello come strumento di definizione esteriore dell'onore): la morale dell'onore è per Giraldi una virtù pratica, un valore acquisito, frutto di educazione, non un valore naturale, di cui si è dotati per nascita. Per «ordinarsi al vivere civile» l'uomo «non vi può [...] col solo aiuto della natura», dichiara infatti Lelio nel *Secondo dialogo della vita civile*⁷⁴, contraddicendo almeno in parte il principio tipicamente cinquecentesco che l'onore sia un valore puro, posseduto indipendentemente dalle azioni compiute, che abbia cioè a che fare con una ritualità, con un'espressione, più che con un contenuto come sosteneva Possevino.

Da un lato l'onore è bene interno coincidente con la vita stessa; dall'altro è bene civile, anzi è la manifestazione più evidente di un *ordo* sociale che è continuamente a rischio: per questo in alcune novelle anche l'inganno (o meglio, l'astuzia intellettuale) è legittimo per ristabilirlo. Come il decoro è questione di linguaggio non meno che di comportamento, così l'onore è questione di identità non meno che di posizio-

72. *Ivi*, I, 1, p. 46.

73. G.B. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti* cit., IV, 9, p. 777 e ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, IV, III, 15 - 1123 b 35.

74. G.B. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti* cit., vol. II, p. 1063.

ne sociale⁷⁵. Il decoro non è più semplicemente un attributo comportamentale (come in Castiglione), è diventato un'etichetta sotto le cui insegne è possibile stabilire regole precise e rimuovere immagini, forme, attitudini e azioni percepite come illegittime nello spazio della letteratura: dietro la regola, il decoro «si fa guardiano di una pratica privilegiata delle forme»⁷⁶. Nel 1554, all'altezza del *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, Giralaldi sembra ancora farsi portavoce della tradizione primo cinquecentesca, che riprendeva la definizione oraziana, derivata dal commento di Landino del 1482:

il poeta dee sempre avere l'occhio al decoro; il quale non è altro che quello che conviene alle cose, ai luoghi, ai tempi, alle persone, nella qual cosa si vede alcuna volta in Omero poca considerazione, il che fu vizio più tosto, come altre volte ho detto, di que' tempi che dell'autore.⁷⁷

Tuttavia, il decoro non sta, come ha creduto il Trissino, nel «minutamente scrivere ogni cosuccia», bensì piuttosto nel dare il giusto rilievo a quelle «cose che sono degne della grandezza della materia»⁷⁸. Decoro e onestà non sono semplici forme di convenienza, non hanno solo a che fare con la *dignitas hominis* senecana⁷⁹, e diventano discrimini invalicabili tra i *iocosa et levia* e i *pia et gravia*: la successione composita di questi due ambiti, rilevata già da Petrarca nella *Senile* xvii, 3-4, diventa qui una netta alternativa⁸⁰. La

75. G. MAZZACURATI, *Decoro e indecenza: linguaggi naturali e teoria delle forme nel Cinquecento*, in *Le pouvoir et la plume. Incitation, contrôle et répression dans l'Italie du XVI siècle. Acte du colloque international (Aix-en-Provence, Marseille, 14-16 mai 1981)*, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 1982, p. 224.

76. *Ivi*, p. 225.

77. G.B. GIRALDI CINZIO, *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, in *Id.*, *Scritti critici*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Marzorati, Milano 1973, p. 80.

78. *Ibidem*.

79. Questione, questa, di grande rilevanza nel *Decameron*, come hanno evidenziato gli studi di G. VELLI, *Seneca nel Decameron*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXVIII (1991), pp. 321-334, e Marco Veglia (che alla *lectio* di Seneca affianca l'*alleggiamento* di derivazione francescana: M. VEGLIA, «*La vita lieta*» cit., pp. 117-126).

80. La linea della *gravitas*, in effetti, è quella vincente nell'umanesimo italiano, e lo è soprattutto grazie alla consacrazione petrarchesca. Nota ancora Veglia che «la selezione culturale operata dal Petrarca nella "partita doppia" che forma il *Decameron*, segnerà subito il destino quattrocentesco del capolavoro dell'amico: non solo i temi "gravi" saranno scelti dagli umanisti [...], ma sarà accantonata, per narrarli, la lingua umile e "leggera" del "parlar materno", a favore della "gravitas" latina e sentenziosa» («*La vita lieta*» cit., p. 246). La riflessione è perfettamente applicabile anche a Giralaldi.

letteratura non avrà più il compito di trasfondere sulla pagina la realtà, l'immediatezza o l'oralità (di qui il rifiuto canonico per il secondo Cinquecento di un certo Omero esemplarmente riassunto nell'immagine di Nausicaa che lava i panni), né tantomeno potrà limitarsi al mero compito di intrattenimento. Al contrario dovrà emergere il suo potere altamente regolativo, fuori e dentro i suoi medesimi confini, dunque il suo valore critico ed etico a un tempo. Per questo, come è stato variamente rilevato, parola e azione vengono a coincidere, e non sarà più possibile separare la retorica dalla pedagogia: d'altro canto, già Speroni aveva intuito questa coincidenza, quando individuava nella vita civile «non solamente la bontà de' costumi col moralmente operare, ma il parlar bene a beneficio dell'avere, delle persone e dell'onore de' mortali»⁸¹.

L'ideale dell'onestà, si potrebbe dire, è il vertice di un triangolo ove le altre due vette sono la filosofia pratica di derivazione aristotelica e le virtù cristiane: un triangolo che fonda l'ideale di una convivenza ordinata sia nella sfera pubblica (l'onore del *gentilhomme*) sia nell'ambito domestico (l'onestà muliebre), un ideale che ha il suo pieno compimento e il suo sigillo storico nella civiltà di corte⁸² e che i dettami tridentini avranno buon gioco a rafforzare e "regolare".

Giraldo opera in questa fase di transito, e si tiene ben lontano sia dalla morale naturale sia da quell'etica dell'opinione pubblica che sta prendendo il sopravvento nell'età regolata dell'onore. L'onestà è ancora per lui categoria associata a decorum e cortesia, ciceronianamente «*detracta omni utilitate, sine ullis premiis*». Da un lato negli *Ecatommiti* sono duramente condannati tutti quei personaggi che – come Ginetta – agiscono secondo la logica del «s'ei piace, ei lice»⁸³, ma d'altro canto sono ugualmente sanzionati anche coloro che – come nel caso emblematico di re Sulmone, il padre

81. S. SPERONI, *Dialogo della vita attiva e contemplativa*, in Id., *Dialoghi*, Meietti, Venezia 1596, p. 639.

82. C. OSSOLA, *Dal «Cortigiano» all'«uomo di mondo»*, Einaudi, Torino 1987, p. 141.

83. Ad essa andrà opposta la forza della temperanza, «custode delle virtù umane, perché ella ci fa, co' suoi amaestramenti, molto meglio e più efficacemente conoscere il convenevole, che non fe' chi disse "Ciò mi piace e però egli è lecito ed è lecito perché mi piace"; perché ella altrimenti ci ragiona nell'animo, dicendoci, con tacita voce, "quello che è convenevole è onesto e quello ch'è onesto è convenevole"» (G.B. GIRALDI CINZIO, *Terzo dialogo della vita civile*, in Id., *Gli Ecatommiti cit.*, vol. II, p. 1178).

di Orbecche – per un mero punto d'onore perdono affetti, famiglia, e stato. L'onore a cui pensa Giraldis, sia in ambito maschile che femminile, è un onore fondato su valori morali pratici: pur presentando molte varianti, nella convinzione che sia impossibile regolare fino in fondo l'infinita varietà dei casi umani, Giraldis consegna di fatto la sua parola definitiva alla novella iv, 9 dove la protagonista femminile Calotima incarna l'ideale di una morale universale che fa coincidere onore e vita, sfera privata e sfera pubblica: al tentativo di corruzione operato ai suoi danni dal principe Afrodasio, Calotima e il suo sposo Cleofilo rispondono con un duplice inganno, legittimo perché finalizzato proteggere l'onestà del personaggio. Il desiderio d'onore di Cleofilo (fedele servitore di Afrodasio) rischia di procurare l'infamia alla propria moglie, e d'altro canto ciò che si potrebbe agevolmente risolvere nel segno della doppia morale (*domi vs foris*)⁸⁴, è inaccettabile per Calotima, che desidera conservare la sua onestà sia sul piano privato che su quello pubblico perché, come afferma lei stessa, «più amo morirmi innocente che vivere colpevole»⁸⁵. La morale, spiega Calotima, è una sola, e coincide con la vita stessa. In breve, l'onore è negli *Ecatommiti* questione di identità.

È vero che alcuni personaggi giraldisiani (come Cleofilo) cominciano a farsi portatori di una certa estrinsecazione dell'onore, e tuttavia il loro atteggiamento è sempre fortemente sanzionato: come spiega Lelio nel *Terzo Dialogo della vita civile*, l'onore,

quantunque sia annoverato fra'beni esteriori, è nondimeno di molto pregio, fra tutti gli altri beni, per essere egli manifesto segno dell'operare virtuosamente, anzi è uno dei premi della virtù. Perché ha ella due premi, l'uno ch'è di fuori ed è l'onore, perché [...] vien di fuori da colui che onora. L'altro ch'è in noi, quando acquistato l'abbiamo, ed è la civile felicità, che è vero e ottimo fine di tutte le virtuose azioni nostre, mentre che siamo in questa vita⁸⁶.

84. Per accondiscendere allo smodato desiderio del suo signore senza mettere a repentaglio il proprio onore, Cleofilo propone ad Afrodasio un inganno che «possa fare voi contento e non dare materia né di dolore né di morte alla moglie mia» (G.B. GIRALDIS CINZIO, *Gli Ecatommiti* cit., iv, 9, vol. II, p. 780).

85. *Ivi*, p. 782.

86. G.B. GIRALDIS CINZIO, *Terzo Dialogo della vita civile*, in *Id.*, *Gli Ecatommiti* cit., vol. II, p. 1183.

La rilettura giraldiana di Griselda mette in scena un ideale di virtù interiore integerrima che tuttavia non gode di riconoscimento pubblico, ma cerca autenticazione sociale in modo da diventare un'etica privata pubblicamente approvata: ella si pone, potremmo dire, nel solco di Montaigne secondo cui la vera persona d'onore «choisit de perdre plustot son honneur, que de perdre sa conscience» (*Essais*, II, 16). Tuttavia il modello diretto a cui guarda Giraldo è ancora quello aristotelico: se l'onore è la conseguenza della virtù (o per meglio dire delle virtù cristiane), esso potrà essere messo a repentaglio solo da una deliberata volontà di insidiare la virtù altrui. E questa insidia ha per Giraldo un solo nome: quello di invidia, un peccato gravissimo sia in ambito politico (come nel caso di IV, 2 dove è definita come «occhio torto verso il bene altrui»), sia sul fronte privato dove rischia di contraddire l'innocenza e l'onestà. Nel primo caso si tratterà prevalentemente della declinazione "maschile" dell'onore, nel secondo di quella "femminile"; ma in nessun caso esso potrà essere reintegrato per mezzo di duelli o vendette: occorrerà ristabilire la coincidenza tra la virtù interiore e la pubblica opinione, ossia dare legittimità collettiva a un bene privato. Solo in questo modo onore e virtù potranno tornare a essere i nuclei fondanti di una convivenza ordinata, dove la sfera sociale è regolata da quei medesimi principi dell'etica che stanno alla base della sfera individuale.

Griselda, modello archetipico della novella rinascimentale (di un rinascimento da intendersi come «edificio di mobile forma e di controverse dimensioni» secondo la definizione di Giancarlo Mazzacurati)⁸⁷, diventa dunque nella rilettura giraldiana fondamento di una retorica delle passioni costruita a partire da un principio di ragionevolezza di chiara derivazione oraziana: a una rappresentazione del desiderio come follia che trascina l'uomo verso derive di vizio e di peccato, sarà giustapposta un'etica fondata sulla saggezza e sulla prudenza, e come Damasippo nella satira III del secondo libro, Giraldo potrebbe affermare avviandosi a concludere le prime dieci novelle che non v'è alcuna differenza tra giocare a far costruzioni di sabbia e disperarsi per l'amore di una cortigiana⁸⁸.

87. G. MAZZACURATI, *Per un profilo storiografico di due "Rinascimenti": la crisi culturale del XVI secolo in Italia*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, Pacini Fazzi, Lucca 1996, p. 372.

88. ORAZIO, *Satire*, II.3, vv. 251-253: «nec quicquam differre, utrumne in pulvere, tri-

Dunque i canoni etico-civili della società mediocinquecentesca impongono a Giraldi la scelta di un modello femminile ben diverso da quello di Griselda, poiché le «azioni illustri» oggetto di rappresentazione devono essere «tali quali le ricercano verisimilmente i tempi ne' quali scrive il poeta, quanto a' ragionamenti, a' costumi, al decoro et alle altre circostanze della persona».⁸⁹ In effetti «ufficio del poeta non è descriver cose realmente accadute, bensì quali possono [in date condizioni] accadere: cioè cose le quali siano possibili secondo le leggi della verisimiglianza o della necessità»⁹⁰: è nell'unione di principio di verisimiglianza e principio del decoro, che Giraldi trova la sua cifra e si differenzia dalle scelte dei suoi contemporanei, che cominciano a orientarsi verso la supremazia del principio estetico (dominante per esempio in Pigna). Nella polemica contro la norma, Giraldi si schiera a favore di una mediazione tra tradizione e innovazione e al principio dell'imitazione pedissequa preferisce quello dell'uso, cioè dei costumi e del decoro del tempo: solo in questo modo si potrà attingere un'arte che «imiti convenevolmente [...] per insegnare agli uomini l'honesta vita, e i buoni costumi»⁹¹. Per la stessa ragione sostituisce al principio dell'ipse dixit quello dell'exemplum e così fa-

mus / quale prius, ludas opus, an meretricis amore / sollicitus plores».

89. G.B. GIRALDI CINZIO, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl I 90*, a cura di S. Villari, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, Messina 2002, p. 232. Per la storicità come guida della operazione letteraria giraladiana, si vedano gli studi di S. JOSSA, *Rappresentazione e scrittura* cit., e Id., *Giraldi e Pigna sui romanzi: una polemica in contesto*, «Critica letteraria», XLI (2013), pp. 533-552.

90. ARISTOTELE, *Poetica*, 1451 a 35. «Tali leggi – scrive Giancarlo Alfano – contribuiscono dunque già nella trattazione antica a definire (in senso eti-mologico) la dimensione del poetabile o narrabile, distinguendo dal campo dell'accaduto quello dell'accadibile secondo leggi determinate» (G. ALFANO, *Sul concetto di verisimile nei commenti cinquecenteschi* cit., p. 196). Si veda infatti G. DELLA VOLPE, *Poetica del Cinquecento*, Laterza, Bari 1954. Se ne rilegga un brano come il seguente: «secondo verosimiglianza vuol dire quindi: secondo un'adeguazione alla verità o categorialità della esperienza [...] come secondo necessità (o possibilità) vuol dire la stessa cosa in altri termini: e cioè secondo un'adeguazione al rationale dell'esperienza» (p. 89).

91. G.B. GIRALDI CINZIO, *Discorso intorno al comporre de' Romanzi*, in Id., *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl I 90* cit., p. 18. Giraldi si rifà dunque a una matrice ancora esplicitamente umanistica e contro il principio di autorità stabilisce la prevalenza del principio di verisimiglianza e di decoro, perché la natura è vera maestra e i padri non vanno usati come oracoli ma compresi in forma di dialogo, proiettandone il messaggio in direzione del pubblico, finalizzandolo pedagogicamente. Solo in questo modo si potrà ottenere correttezza nel giudizio, derivato da giusto accordo tra la natura e la variazione delle convenzioni culturali (cfr. G. ALFANO, *Dioniso e Tiziano. La rappresentazione dei "simili" nel Cinquecento tra decorum e sistema dei generi*, Bulzoni, Roma 2001, p. 147).

cendo fonda la sua regola su una esigenza di storicità che gli impone di rifiutare l'artificio e la semplice riscrittura, a favore piuttosto di una narrazione realistica che mobiliti i sentimenti dei lettori nel senso della naturalità e della formazione pedagogica⁹²: come ammette lo stesso Giraldi nel suo *Discorso intorno al comporre de' romanzi*, «non debbono gli autori che sono giudiziosi e atti a comporre, così stringere la loro libertà fra i termini di chi prima di loro ha scritto, che non ardiscan di porre un piè fuori dell'altrui orme; che oltre che ciò sarebbe male usare i doni, che avesse a loro dati la madre Natura, averrebbe anco che la poesia mai non uscirebbe da que' termini, i quali le avesse posto uno scrittore, né più oltre moverebbe il piè di quello che l'avessero fatta camminare que' primi padri»⁹³. La diretta conseguenza di questa opzione teorica a favore dell'*ingenium* personale è la preferenza data a trame originali, capaci di suscitare maggiore interesse nel lettore o nello spettatore⁹⁴, poiché «la novità del soggetto senza alcun dubbio porta con esso lei molta vaghezza e molto diletto, come mostrò Aristotile nella sua Poetica, parlando della tragedia»⁹⁵. Tradizione non significa dunque imitazione, perché, secondo il principio umanistico enunciato da Poliziano, «quelli che compongono solamente imitando mi sembrano simili a pappagalli che dicono cose che non intendono»⁹⁶, bensì perfetta integrazione narrativa dell'universale del messaggio morale e del particolare dell'exemplum, integrazione grazie alla quale il verisimile diventa il piano su cui il mondo narrato acquista statuto di realtà, come ha rilevato Giancarlo Alfano⁹⁷. In questa ricerca di una misurata equidistanza tra natura e arte, Giraldi lavora

92. S. JOSSA, *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Vivarium, Napoli 1996, pp. 69-109 e 156-159. Si tratta di un realismo che si coniuga con una precisa finzione di correzione del reale.

93. G.B. GIRALDI CINZIO, *Discorso intorno al comporre de' Romanzi*, in Id., *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl i 90 cit.*, p. 69.

94. La medesima strategia è infatti applicata anche alle tragedie: cfr. I. ROMERA PINTOR, *...De cuando en cuando un beso y un nombre de mujer: el teatro de Giraldi Cinzio*, in *La mujer: de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI*, a cura di I. Romera Pintor, J. Lluís Sirera, Parnaseo, Valencia 2011, p. 279.

95. G.B. GIRALDI CINZIO, *Discorso intorno al comporre de' Romanzi*, in Id., *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese CL i 90 cit.*, p. 61.

96. E. GARIN (a cura di), *Prosatori latini del Quattrocento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1952, pp. 902-903.

97. G. ALFANO, *Sul concetto di verisimile nei commenti cinquecenteschi alla Poetica cit.*, p. 209.

sul piano di una letteratura meno condizionata dal peso della tradizione, più spregiudicata, più attenta alla realtà e incapace di rassegnarsi a un esercizio della letteratura come «sfogo e privilegio di caste locali, appartate, separate quasi sempre dai contesti specifici»⁹⁸. Prendere licenza dai padri e affidarsi a materia nuova non significa per Giraldis «esser fuori di tutti gli ordini e sciolto da tutte le leggi», bensì «seguire le vestigia altrui non come servo, ma come quelli che rimanendo in sua podestà, non si parta da quello che è necessario a scrivere lodevolmente, secondo il costume dei buoni poeti»⁹⁹.

Giraldis insomma è certamente autore controriformistico, come è stato detto, ma della cultura tridentina rifiuta l'alternativa tra una letteratura di pura finzione e una sua missione militante sotto i nuovi vessilli dogmatici: per un autore, come il nostro, che sente ancora la letteratura come aderente al mondo dell'esperienza quotidiana e della vita di corte, sarà inevitabile rifarsi ai principi oraziani della *metriotes* (Satire, II, 3)¹⁰⁰ e a quelli ariosteschi della prudenza di giudizio (prudenza che, di lì a poco, Botero definirà come virtù politica, come «il non credere facilmente, e il non rispondere subito»)¹⁰¹. Se in *Griselda patiens* e *trimphans* si poteva leggere, soprattutto nella versione petrarchesca, il modello del perfetto cristiano di fronte alle tentazioni¹⁰², la nuova *Griselda giraldiana* – amante della virtù come dichiara il suo nome – è

98. G. MAZZACURATI, *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Liguori, Napoli 1977, p. 276. E poco oltre (p. 277): «subito dopo il Sacco di Roma [...] è facile scorgere [...] un andamento regressivo» che segnerà di lì a poco una irrimediabile frattura tra esercizio letterario e tensioni di pubblico, la fine di un ruolo egemonico della cultura letteraria a cui Cinzio ancora non sa rinunciare.

99. G.B. GIRALDI CINZIO, *Discorso intorno al comporre de' romanzi*, in Id., *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese CL 1 90 cit.*, p. 63.

100. Per operare onestamente, e ottenere così onore e gloria, «è convenevole che in ogni età la magnanimità ci inviti a lodevoli azioni» ma è altresì necessaria anche la «vergogna, perché ella ci corregga [...] e ci richiami, col freno della temperanza, al diritto cammino» (G.B. GIRALDI CINZIO, *Secondo dialogo della vita civile*, vol. II, p. 1088) perché solo i savi e i virtuosi sono felici (*ivi*, 1120).

101. G. BOTERO, *Detti memorabili di personaggi illustri*, Tarino, Torino 1608, p. 522. Anche Aristotele nella *Politica* (libro IV) aveva individuato della prudenza uno strumento fondamentale di conservazione politica.

102. Per la fortuna medievale di tali prescrizioni si veda ora F. RICO, *Se non casti, cauti*, in Id., *Ritratti allo specchio (Boccaccio, Petrarca)*, Antenore, Padova 2012, pp. 63-72. Nella verginità, nella vedovanza e nel matrimonio erano i tre gradi di compimento della virtù (su questo paradigma si veda I. MACLEAN, *The Renaissance Notion of Woman. A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*, Cambridge University Press, Cambridge 1980).

piuttosto figura emblematica dell'uomo di corte, su cui si abbattono ingratitudine e invidia e che tuttavia attraverso prudenza e onestà saprà riconquistare il suo posto d'onore: non sarà un caso che nel *Terzo dialogo della vita civile* si giunga a una definizione di questo ideale: «quando l'uomo fa quanto far bisogna e quando il tempo il chiede e nel modo che si conviene e per coloro che si conviene, per cagione convenevole e onesta», in questo caso le azioni saranno sempre lontane dagli estremi e congiunte alla virtù¹⁰³. In quel medesimo dialogo, la prudenza era inoltre indicata come virtù deputata alla elezione, e per questo «è detta l'occhio dell'animo e da' platonici è chiamata scienza del bene e del male»¹⁰⁴.

In bilico tra due epoche, Giraldo sceglie con gli *Ecatommiti* il versante pedagogico, come per altro dichiarava già nel 1557 in una lettera a Bernardo Tasso: «la poesia non è altro che una prima filosofia, la quale quasi occulta maestra di vita, sotto velame poetico, ci propone la immagine di una civile e lodevole vita, tratta dal fonte di essa filosofia; alla qual vita, quasi a proposito segno, abbiamo a drizzare le nostre azioni»¹⁰⁵.

Solo tenendo fermo questo dato si può cercare di avvicinare il significato che Giraldo riponeva nella sua opera, e la ragione che lo spinse a coniugare le forme narrative della tradizione decameroniana alle forme della retorica cinquecentesca e dei trattati rinascimentali. Oratoria, narrazione, parentetica vengono in certo modo a sintesi e l'opera nella sua interezza è dominata dalla lunga ombra del suo autore, che attraverso il suo *ingenium* (moderno e insieme debitore della *traditio*) guida i destini di personaggi e lettori. Un'individualità emerge dalla narrazione, ma lo fa ancora in forma precettistica, come dall'alto del proprio scranno di umanista. La strada verso il trionfo dell'educazione liberale, del primato dell'esperienza, è tracciata, eppure resta ancora in ombra nel testo giraldiano: la priorità è ancora del piano pubblico, l'esperienza personale, l'interiorizzazione sono prive di valore se non hanno ripercussione sulla scena sociale (e qui

103. G.B. GIRALDI CINZIO, *Terzo dialogo della vita civile*, in Id., *Gli Ecatommiti* cit., p. 1160.

104. *Ivi*, p. 1143.

105. Lettera del 10 ottobre 1557 cit., p. 314. Su questo punto si rimanda a C. FENOGLIO, *Giraldo Cinzio pedagogo: la fortuna inglese dei "Dialoghi della vita civile"*, «Lettere Italiane», LXVI (2014), pp. 135-153.

Chiara
Fenoglio

passa tutta la differenza tra i personaggi giraldiani e quelli shakespeariani). Un'epoca sta finendo, ma Giraldi non pare avvedersene, e certamente non pare in grado di accettare il mutamento. Il suo ruolo è a tutti gli effetti quello dell'oratore, o del precettore, che esercita un'eloquenza dal chiaro impatto civile, che guida verso una ascesa morale, intellettuale ed estetica alla verità.

Gli ortaggi di settembre e *La Zucca del Doni en Español*

Daniela Capra

aA

Tra gli interrogativi che solleva *La Zucca del Doni en Español* (1551) quello che probabilmente non avrà mai una risposta certa è chi sia stato il suo traduttore; la sua spiccata personalità, tuttavia, emerge con forza dai numerosi dati testuali che si possono ricavare da un attento confronto del testo da lui prodotto con l'originale, mentre la ricostruzione del contesto in cui maturò il progetto fornisce altre indicazioni preziose per la composizione di una sorta di suo ritratto; le pagine che seguono, tese a individuare il testo su cui si basò il traduttore, possono essere lette anche in questa direzione. Tale indagine da un lato richiama l'attenzione su alcuni aspetti forse meno considerati dell'attività doniana degli anni intorno alla metà del secolo e dall'altro contribuisce all'ampliamento dell'attuale panorama inerente all'importante produzione editoriale che dall'inizio del Cinquecento era in atto a Venezia e che concerneva sia la stampa di opere letterarie spagnole in lingua spagnola, sia la pubblicazione di traduzioni dallo spagnolo verso l'italiano e viceversa¹. La traduzione della *Zucca* si aggiunge infatti ad altre

67

1. Il fenomeno, molto noto e frequentato dalla critica, è stato recentemente studiato da A. BOGNOLO, *El libro español en Venecia en el siglo XVI*, in M.L. CERRÓN PUGA (a cura di) *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. III, Bagatto, Roma 2012,

opere che in quegli anni si andavano traducendo, come le *Sentencias y dichos de diversos sabios y antiguos auctores, assi griegos como latinos, recogidos por M. Nicolás Liburnio* (Gabriel Giolito de' Ferrari, 1553) a opera di Alfonso de Ulloa, il *Comentario dela guerra de Alemania hecha por Carlo V* (1548) di Luis de Ávila y Zúñiga², o l'*Orlando Furioso* tradotto da Jerónimo de Urrea (Gabriel Giolito de' Ferrari, 1549), pur con le debite differenze di intenti e di destinatari dei vari progetti editoriali. Ancora più numerose erano le opere spagnole che a Venezia vedevano la luce in lingua italiana, dai libri di *Lettere* di Antonio de Guevara alle moltissime *novelas de caballerías*, a tal punto che pare lecito supporre che ci fosse una vera e propria voga delle cose spagnole, dimostrata anche dalle allusioni a questa letteratura nei titoli delle opere italiane, come l'*Amadigi* (Giolito, 1560) di Bernardo Tasso e il *Palmerino* (Sessa e fratelli, 1561) di Ludovico Dolce, e da commedie, per quanto in chiave giocosa, come *La spagnolas* (1555) di Andrea Calmo.

Non va dimenticato che lo stesso Doni dà alle stampe *La moral' filosofia del Doni, tratta da gli antichi scrittori*, che include anche i *Trattati diuersi di Sendeban indiano* (Marcolini, 1552)³, testo che possiamo considerare una traduzione, condotta sull'*Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, che a sua volta deriva, attraverso vari passaggi, dall'antico poema indiano conosciuto come *Pañciatantra*; i suoi racconti erano già stati in parte tradotti in italiano da Agnolo Firenzuola e

pp. 243-258 (di cui si veda anche l'utile appendice e la copiosa bibliografia alle note numero 2 e 3); D. CAPRA, *Il libro spagnolo in Italia nel Cinquecento come veicolo di mediazione culturale*, in M. BONDI, G. BUONANNO, C. GIACOBAZZI (a cura di), *Appartenenze multiple. Prospettive interdisciplinari su immigrazione, identità e dialogo interculturale*, Officina Edizioni, Roma 2011, pp. 95-106; e D. CAPRA, *Edición y traducción de libros españoles en la Venecia del Siglo XVI*, in M.L. CERRÓN PUGA (a cura di), *Rumbos cit.*, pp. 268-278. Gli studi della tradizione critica italiana non hanno perso la loro vigenza; nell'impossibilità di citarli in maniera esaustiva ci limitiamo a ricordare i seguenti: G.L. BECCARIA, *Spagnolo e spagnoli in Italia*, Giappichelli, Torino 1968; B. CROCE, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Laterza, Bari 1949; A. FARINELLI, *Italia e Spagna*, Bocca, Torino 1929; F. MEREGALLI, *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Sansoni, Firenze 1974.

2. Un caso curioso, giacché il testo fu pubblicato in italiano e in spagnolo nello stesso anno su committenza del console spagnolo e poi tradotto in latino per la pubblicazione ad Anversa nel 1550. Ebbe diverse riedizioni a Venezia, ma anche in Spagna e Paesi Bassi, tra cui due del Marcolini stesso, nel 1552 e nel 1553.

3. Ne esiste un'edizione moderna a cura di P. Pellizzari, A.F. DONI, *Le novelle. La moral' filosofia. I trattati*, Salerno, Roma 2002.

pubblicati postumi con il titolo *La prima veste dei discorsi degli animali* (1548)⁴.

Anche Doni non era immune dal contatto con la produzione culturale che in quegli anni giungeva dalla Spagna e non rinunciava ai rapporti personali con uomini di nazionalità spagnola, a cominciare dallo stesso ambasciatore Juan Hurtado de Mendoza⁵ – di cui parla nella *Zucca*, chiamandosi servo suo⁶ – senza tuttavia disdegnare amicizie meno insigni, come quella con il traduttore dell'opera stessa, che definisce «amico» in una lettera a Rocco Granza inclusa nei *Post scripta* dell'edizione della *Zucca* in quattro parti, quella che comprende anche i *Fiori*, le *Foglie* e i *Frutti* (1551-1552). Dice infatti Doni: «Messer Rocco magnifico, io ho caro che vi piacesse il libretto spagnolo tradotto da quel mio amico, e spero che vi piacerà molto più questo altro, il principio del quale io vi mando ora»⁷.

D'altra parte, un altro personaggio con cui Doni era in ottimi rapporti, il conte Fortunato Martinengo – il quale è protagonista, assieme ai due fratelli, della *Baia x* – pare essere il responsabile del progetto traduttivo, stando almeno alle parole del traduttore, il quale nella dedica, raccontando la genesi dell'idea di tradurre la *Zucca*, spiega che ne parlò al conte elogiandola e costui gli chiese di tradurla⁸. È molto

4. In questo caso l'interesse del Doni verte più sulla capacità del testo di offrire un vasto repertorio di racconti da riprendere e rimodellare che sulla provenienza spagnola del libro stesso; non si può tuttavia negare che la ricerca di fonti d'ispirazione sia ricaduta proprio su un testo in spagnolo, anziché su uno italiano (o in tale lingua tradotto, magari dal latino), come altre volte era successo: si pensi al ruolo della *Polyanthea* (stampata nel 1514) per la composizione della *Zucca*. Per quanto riguarda l'*Exemplario*, le sue fonti, le vicissitudini dell'antico corpus narrativo e la sua fortuna si veda M.J. LACARRA, *El "Exemplario contra los engaños y peligros del mundo": las transformaciones del "Calila" en Occidente*, in M. HARO CORTÉS (ed.), *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo: estudio y edición*, Universidad de Valencia, 2007, pp. 15-41.

5. Ambasciatore dal 1547 al 1552, sostituì nell'incarico lo zio Diego Hurtado de Mendoza.

6. Si vedano il *Cicalamento ultimo*, in particolare alle pp. 92 e 93 e l'epistola n. 26 della *Zucca* (1551) nell'edizione critica di E. PIERAZZO, *Anton Francesco Doni. Le novelle. La Zucca*, 2 voll., Salerno, Roma 2003, sulla quale basiamo tutte le citazioni. In particolare, nell'epistola, datata 1550, l'autore ringrazia l'ambasciatore per un suo dono, «segno che la benignità sua mi ha posto fra suoi servitori» (p. 223).

7. Cfr. E. PIERAZZO, *Anton Francesco Doni* cit., p. 664 sgg. per il testo completo della lettera. Il titolo del «libretto spagnolo» di cui sopra non è citato, ma non pare ci siano dubbi circa la sua identificazione (si veda anche la nota 2, *ivi*). A Rocco Granza dedica il Doni anche il *Prologo sopra la Zucca* (*ivi*, pp. 3-10).

8. Dice il traduttore: «sucedió que estando con el Doni (hombre, como Vuestra Merced sabe, agudo) venimos a hablar de la *Zucca*, que él no ha muchos días hizo estampar. Ro-

probabile che le parole del traduttore alludano a una committenza del conte, almeno parziale, magari sotto forma di contributo economico necessario per far fronte ai costi di edizione o come remunerazione personale: ciò spiegherebbe il motivo per cui il traduttore racconta al dedicatario (un abate toscano)⁹ questa circostanza.

Le parole del traduttore testè citate inducono a sospettare che egli abbia lavorato sulla *princeps* della *Zucca* vera e propria, finita di stampare, se prestiamo fede al *colophon*, nel giugno del 1551, poiché i «non molti giorni» intercorsi tra la stampa e la conversazione con il Doni stesso e poi con il Martinengo – a cui va aggiunto il tempo per la lettura e la traduzione del testo – rendono ardua una diversa cronologia: il *colophon* della *Zucca en Spañol* riporta “Il mese d’ottobre MDLI”. Se consideriamo che l’attività traduttiva deve aver richiesto un buon numero di giorni, tale ipotesi si presenta come la più probabile. Il problema tuttavia si pone in quanto la seconda edizione della *Zucca*, questa volta assieme alle altre parti sopra ricordate, i *Fiori*, le *Foglie* e i *Frutti*, risale al 1551-1552, ma sicuramente la *Zucca* è databile 1551¹⁰. Non si tratta però dello stesso testo stampato a giugno, visto che sono piuttosto numerose le piccole discrepanze tra le due versioni¹¹.

guéle que me embiase una por que no havia provado calabazas este año; él lo hizo como amigo, agradóme la materia e argumento del libro (que sin dubda para entretener una conversación un rato es de los buenos que he leído), encarecísele tanto al Señor Conde Fortunato de Martiniengo que él, como deseoso de saber nuestro lenguaje, allende de ser tan aficionado a la nación Española, me rogó con gran instancia le traduxese, poniéndome delante la utilidad y provecho que de allí redundaría a muchos que carecen de la lengua Italiana. Conocida su voluntad (aunque querría más escrevir de mío si supiese que traducirlo de otros), le otorgué lo que me pidió»; citiamo il testo dalla nostra edizione critica in preparazione, modernizzando la grafia e la punteggiatura. Per quello originale, cfr. *La Zucca del Doni en Spañol*, Marcolini, Venezia 1551; il passaggio si trova a p. 4.

9. Notizie biografiche sul dedicatario si possono leggere in D. CAPRA, *Hacia el traductor de La Zucca del Doni en Spañol*. «Analecta Malacitana», 39, 2015.

10. L’edizione critica di Pierazzo si sofferma, ovviamente, sulle questioni testuali e su quelle editoriali: essa si basa principalmente sul testo che comprende le quattro parti, datato 1551-52, ma è stata condotta prendendo in considerazione i vari testimoni antichi a stampa e in particolare, per la *Zucca* vera e propria, l’edizione marcoliniana del giugno 1551, oltre a quella del 1565 di Rampazetto: tutte si devono considerare approvate dall’autore. L’edizione di giugno (1551) è denominata MA – sigla che anche noi impieghiamo d’ora in poi – e la seconda (ma prima in quattro parti: *Zucca*, *Fiori*, *Foglie*, *Frutti*) è denominata MB. L’edizione del 1565, successiva alla traduzione, non verrà da noi considerata. I passi della *Zucca* in cui MA e MB discrepano sono segnalati e discussi nelle *Note al testo* (pp. 868-872).

11. A voler essere precisi, va ricordato che anche la stampa di giugno risente di questo problema, giacché il fascicolo d fu ristampato per essere inserito in alcune delle copie della *Zucca*, come l’edizione critica citata ha messo in luce.

Per determinare quale sia stato il testo di partenza del traduttore è necessario operare un puntuale confronto della traduzione con MA e con MB nei passi in cui essi non coincidono, per vedere quale dei due egli abbia seguito. Questa operazione, tuttavia, produce risultati solo nel caso in cui il testo in spagnolo mostri con la sufficiente chiarezza un orientamento in proposito e ciò, come vedremo, non sempre avviene, per motivi imputabili a condizioni diverse.

Una di esse è intrinseca alla lingua spagnola stessa, la quale mostra delle dissimmetrie rispetto all'italiano; per fare un esempio, in spagnolo si usa la preposizione *de* sia con il valore dell'italiano *di* (complemento di specificazione, di argomento, di materia, ecc.), sia con quello di *da* (moto da luogo, ecc.), annullando così la disgiuntiva dell'italiano; venendo a casi concreti, nell'opposizione tra «balestra da bolzoni» e «balestra de bolzoni» (*Prologo*, p. 3)¹² oppure in quella tra «Messer Piero da San Giovanni» e «Messer Piero de San Giovanni»¹³ (*Cicalamento xxv*, p. 80) non è possibile risalire alla fonte. Anche l'assenza nella lingua spagnola della particella *ne* contribuisce alla difficoltà a decidere tra «in men che non direi» e «in men che ne direi»: la soluzione «antes que yo diga» potrebbe infatti provenire da entrambe. Allo stesso modo, la mancata concordanza del participio passato, nei tempi verbali composti con ausiliare essere, con il soggetto annulla anche il caso di «la giustizia e la pace si son bacciate insieme» e «la giustizia e la pace si son baciati insieme» (*Baia VII*, p. 119), resi con «se han juntado en uno», con ausiliare *avere* obbligatorio, che non permette l'accordo di genere né di numero del participio.

La tendenza a regolarizzare il testo, se non addirittura quella a correggere dizioni non percepite come normative nella lingua spagnola, può spiegare altre scelte del traduttore, come la presenza dell'articolo in «aquellas mariposas no son otra cosa sino el humo de nuestros antojos», che potrebbe derivare tanto da «quelle farfalle non sono altro che 'l fumo de' nostri capricci», come da «quelle farfalle non sono altro

12. Per rendere più rapida l'identificazione del passo specifichiamo, oltre al nome e al numero del capitoletto (cicalamento, baia, chiachiera, ecc.), il numero della pagina della citata edizione Pierazzo, anziché basarci sul suo sistema di riferimenti; la prima versione che consideriamo fa sempre capo a MA (talora denominato semplicemente A), la seconda a MB (o B), in assenza di segnalazioni. Per un quadro di sintesi completo delle discrepanze tra MA e MB si può andare direttamente a Pierazzo, alle pp. 868-872.

13. Su questo *de*, tuttavia, si veda Pierazzo, p. 869, nota 3.

che fumo de' nostri capricci» (*Baia XVIII*, p. 138), sebbene sia più probabile una derivazione diretta da MA. Stesso discorso per la riflessività del verbo in «Un cierto majadero no poco ignorante, uviéndose hecho doctor», rispetto a «Un certo bestiuolo assai bene ignorante, essendosi adottorato» e «Un certo bestiuolo assai bene ignorante, essendo adottorato» (*Baia XXII*, p. 143). Tale volontà di regolarizzare la sua versione potrebbe essersi manifestata in misura ancora maggiore per la concordanza all'infinito tra due verbi, come in «Oy en día [...] es menester [...] hablar bien y obrar mejor» rispetto a «Bisogna oggi [...] parlar bene e far meglio» e «Bisogna oggi [...] parla bene e far meglio» (*Baia VIII*, p. 121), dove è evidente che la lezione MB è il risultato di un refuso¹⁴.

Un altro caso in cui la traduzione non rivela l'identità del testo originale è il suo allontanamento da essa, come accade quando troviamo «un cierto mercader», sintagma che neutralizza l'opposizione tra «un certo mercatantuzzo» e «un certo mercantuzzo» (*Cicalamento ultimo*, p. 85) oppure nella subordinata «che io non mi racapricci tutto da capo a piedi», che in MB diventa «che io non mi racapricci tutto da capo ai piedi» (*Baia XI*, p. 126), parole volte in spagnolo come «que no quede fuera de mí».

In sintesi, i casi sopra esposti (che si riassumono nella tabella 1), unitamente ad alcuni altri che tralasciamo per evi-

14. Un semplice refuso pare anche la lezione di MB «sia dette con riverenza» rispetto a quella di MA «sia detto con riverenza» (*Baia ultima*, p. 146), caso che nella traduzione si risolve con un gerundio: «hablando con reverencia». D'altra parte, il traduttore interviene con versioni che ritiene corrette (o che, comunque sia, si discostano dall'originale e lo semplificano) in numerosi passi, talora dando l'impressione di volere veramente regolarizzare o addomesticare il testo doniano, in particolare in quanto alla sintassi di alcuni periodi. A maniera di esempio, si legga il seguente paragrafo, più chiaro e sintatticamente regolare in spagnolo rispetto all'italiano, che citiamo subito dopo: «Algunos ingenieros, haziendo ciertas cajas para sacar las naves que se hundían del profundo del mar y hazerlas venir sobre el agua, hizieron un día la prueba. Hallándome yo allí con el Señor Hércules Bentivollo, él me dixo: “¿Qué os paresçe deste ingenio?”»; «Alcuni ingegneri facendo un lor cassone da cavar le navi sommerse e trarle dal fondo facendole venir sopra acqua, un giorno il signor Ercole Bentivoglio e io andammo a vedere questo artificio. – Che ve ne par – diss'egli – di questo ingegno?» (*Baia IX*). Si veda anche il caso seguente, in cui la traduzione è più moderata rispetto alle parole del Doni, che citiamo successivamente: «Si este necio truxera a la memoria el probervio que se suele dezir, por ventura huviera mirado muy bien y corregido la obra antes que la diera a estampar»; «Se questo bestiuolo avesse saputo il proverbio che s'usa dire, forse che sarebbe andato più ritenuto nello scacazzare i fogli per dargli alle stampe» (*Cicalamento XVI*). Nell'edizione della *Zucca del Doni en Español* in preparazione segnaliamo i casi in cui gli interventi del traduttore comportano aggiunzioni, modifiche o riorganizzazioni del testo.

tare prolissità¹⁵, non sono determinanti nel discernere il testo sul quale il traduttore ha operato, ma testimoniano della buona pratica del traduttore stesso nel cercare d'interpretare e valutare il testo sul quale lavora, correggendone gli aspetti ritenuti poco adeguati o non omogenei.

Tabella 1

Varianti non discriminanti		
de < da / di		
MA: balestra da bolzoni	MB: balestra de bolzoni	T.S.: (jostrado)
MA: Messer Piero da San Giovanni	MB: Messer Piero de San Giovanni	
assenza di ne		
MA: in men che non direi	MB: in men che ne direi	T.S.: antes que yo diga
assenza di concordanza		
MA: la giustizia e la pace si son bacciate insieme	MB: la giustizia e la pace si son baciati insieme	T.S.: se han juntado en uno
altre		
MA: quelle farfalle non sono altro che 'l fumo de' nostri capricci	MB: quelle farfalle non sono altro che fumo de' nostri capricci	T.S.: aquellas mariposas no son otra cosa sino el humo de nuestros antojos
MA: Un certo bestiuolo assai bene ignorante, essendosi adottorato	MB: Un certo bestiuolo assai bene ignorante, essendo adottorato	T.S.: Un cierto majadero no poco ignorante, uviéndose hecho doctor
MA: Bisogna oggi [...] parlar bene e far meglio	MB: Bisogna oggi [...] parla bene e far meglio	T.S.: Oy en día [...] es menester [...] hablar bien y obrar mejor
MA: un certo mercatantuzzo	MB: un certo mercantuzzo	T.S.: un cierto mercader
MA: che io non mi racapricci tutto da capo ai piedi	MB: che io non mi racapricci tutto da capo ai piedi	T.S.: que no quede fuera de mí

15. Tra i quali, per esempio, quelli del *Prologo* ai paragrafi 5, 7 e 13 (così numerati dalla curatrice, che segue una precisa consuetudine) o del *Cicalamento XXI* al par. 2, in cui il traduttore si allontana dall'originale.

Il confronto puntuale della traduzione con MA e MB deve dunque continuare alla ricerca di quei passi dove è più esplicita la dipendenza della traduzione rispetto a uno dei due testi, tenendo presente che le varianti introdotte in MB sono, tranne un caso dubbio che tratteremo più avanti, approvate dall'autore; MB è stata ricomposta «riga per riga» su MA, fatti salvi gli involontari refusi e, appunto, alcune piccole varianti, alcune delle quali passiamo a esaminare¹⁶.

I casi in cui la versione spagnola si dimostra più legata a uno o all'altro testo di partenza non sono molti, né del tutto espliciti. Nel *Cicalamento VI*, per esempio, la versione B, accettata da Pierazzo¹⁷, dice «Ma *gl'*avrebbe fatto miglior prova fare a modo del vulgo che dice: [...]»; la versione A, invece, recita: «Ma *egl'*avrebbe fatto miglior prova fare a modo del vulgo che dice: [...]». E il testo in spagnolo: «Uviera hecho mejor seguir el proverbio: [...]», con pronome soggetto sottinteso e uso dell'avverbio «mejor»; la soluzione del traduttore sembra partire da A, ma potrebbe trattarsi di una mera regolarizzazione operata con il passaggio alla lingua spagnola.

Allo stesso modo, nel *Cicalamento VII* il testo spagnolo dice: «Yo le *respondí* que era aquel un argumento grande», dove A ha «Io gli *riscrissi*: “Questo è il miglior segno che io possa avere”» e B «Io gli *scrissi*: “Questo è il miglior segno che io possa avere”»: il verbo *responder* in spagnolo è molto esplicito semanticamente ed è più vicino a *riscrivere* che a *scrivere*, ma potrebbe essere stato dettato dalla logica del brano¹⁸. La versione di A oppure l'intelligente correzione del testo guidano il traduttore anche nel *Cicalamento X*, dove A recita: «In capo gli *feci* fare un cappuccio da buffoni» e B, invece, «In capo gli *fece* fare un cappuccio da buffoni»; in spagnolo abbiamo:

16. Cfr. Pierazzo, p. 837; altre piccole differenze tra MA e MB riguardano le illustrazioni. A questo proposito, va invece ricordato che la traduzione risente di un diverso trattamento, giacché purtroppo molte delle xilografie presenti nella *Zucca doniana* non compaiono nella traduzione nonostante la loro disponibilità nell'officina marcolimiana, con conseguente perdita di un importante riferimento visivo rispetto al testo originale, in quanto come è noto nella *Zucca* immagine e parole descrivono una stessa scena.

17. Si vedano l'affermazione di p. 868, dove sembra prediligere A e il testo del *cicalamento*, che invece riporta l'opzione più vicina a B, *gl'avrebbe*, cioè non inficia il nostro ragionamento sulla scelta del traduttore, ma riguarda la sola edizione critica.

18. Si noti inoltre il passaggio allo stile indiretto, molto frequente nella traduzione al posto di quello diretto usato dal Doni; lo annotiamo anche nella nostra edizione in preparazione in tutti i casi in cui si verifica.

«*Hízele hazer para la cabeça un capirote de truhán*», con il verbo alla prima persona¹⁹.

Nello stesso cicalamento, tuttavia, dove in A abbiamo la corretta lezione «una certa leggendaccia sotto titolo d'*inventiva* mal dicente» e in B «una certa leggendaccia sotto titolo d'*inventiva* mal dicente», nella traduzione troviamo «un libro intitulado las *inventivas* maldizientes». Ciò tuttavia non dimostra che il testo di partenza fosse B, poiché la stessa parola ritorna nella traduzione di un altro passo della *Zucca*. Si legga il brano seguente: «Es cosa marabillosa que uviendo os vos tanto a vuestra honra exercitado en la lengua latina hayáis salido también con la nuestra Thoscana, no haziendo como los repetidores, los cuales desesperados de poderla conseguir, de contino la persiguen con invidiosas *inventivas*»²⁰. Qui A e B coincidono: «Ed è meraviglia a credere che voi, con sí gran vostro onore essercitato nella lingua latina, cosí tosto e tanto amorevolmente siate riuscito faondo nella nostra toscana, non facendo come i pedanti fanno, i quali, disperandosi di poterla conseguire, di continuo la perseguitano con rabbiose *invettive*»²¹. La parola spagnola a cui il traduttore poteva attingere è *invectiva*, già attestata nella prima metà del Cinquecento e di cui difficilmente poteva ignorare l'esistenza²². Siamo dunque ancora

aA

75

19. Anche la lezione del testo in spagnolo «Cavriolo», corretta, viene da A, mentre B introduce il refuso «Cavriola», ma il conte Giovan Paolo Cavriolo poteva essere noto al traduttore.

20. Il passo si trova nella lettera num. 3, indirizzata a Alberto Lolloio, nei *Post scripta*.

21. Pierazzo, p. 200, che non annota il testo. Lascia perplessi la segnalata scelta traduttiva, che pare dunque volontaria.

22. Attestata nel *Corpus de Referencia Diacrónico del Español* (CORDE) della Real Academia Española tra il 1500 e il 1551, la parola è indubbiamente un cultismo, impiegato varie volte anche da Antonio de Guevara, uno degli scrittori più in voga a quell'epoca anche a Venezia, dove le traduzioni delle sue opere furono ristampate numerose volte. Non è verosimile che il traduttore ignorasse questa parola, perché sicuramente era venuto in contatto con le opere di *fray* Antonio e anche perché conosceva il latino, come dimostra egli stesso nella sua traduzione; il caso più eclatante è quello in cui cita alcune parole di Tibullo (*Elegie* I, I, v. 34) più opportunamente dell'autore (non Doni in questo caso, ma l'estensore di un'epistola raccolta nei *Post scripta*): dove costui, un certo Pasqualigo, protonotario, per giustificare il suo non ricco omaggio a Doni, dice «con questa scusetta appresso *parcite, magno est preda grege*»; il testo spagnolo traduce: «Con esta escusacioncilla en compañía de mi presente, me perdonaréis, por que *de magno est praeda petenda grege*», che restituisce un senso compiuto alla frase. La lettera, datata 18 agosto 1551, comparve nella traduzione prima che nella *Zucca* in italiano, a riprova dell'amicizia di Doni col traduttore. Per il testo citato ci siamo avvalsi dell'edizione digitalizzata da Google, *La Zucca del Doni Fiorentino, divisa in cinque libri di gran valore, sotto titolo di poca considerazione [...]. Espurgata, corretta e riformata*, in Venetia, MDLXXXIX, appresso Girolamo Polo.

nel terreno dell'indecidibilità per quanto riguarda il testo base della traduzione.

Proseguiamo la nostra indagine con il *Cicalamento* XIV, dove in MA si legge: «L'ozio è cagione di molto male e gl'oziosi si possono accompagnar con il porco, percioché, sí come *quello* ha sempre l'intento suo alla gola, cosí *questi* al mal pensare, e i *lor* pensieri partoriscono poi umori» e in MB: «L'ozio è cagione di molto male e gl'oziosi si possono accompagnar con il porco, percioché, sí come *questo* ha sempre l'intento suo alla gola, cosí *questi* al mal pensare, e i *lor* pensieri partoriscono poi umori»; i referenti dei due pronomi dimostrativi sono, nel primo caso, l'ozio e gli oziosi, mentre nel testo B essendo l'antecedente più prossimo il porco, esso diventa il referente, assieme agli oziosi. In spagnolo leggiamo: «El ocio es causa de mucho mal y los ociosos se pueden comparar al puerco, por que así como *este* pone su fin en comer, así *el otro* en pensar mal, y después los pensamientos engendran aquellos humores». Se *este* sembra derivare direttamente da *questo* (versione B), il secondo pronome, *el otro*, essendo al singolare, va riferito all'ozio e non agli oziosi (su cui A e B concordano designandolo come referente) e ciò allontana la traduzione da entrambi i testi; non va tuttavia scartata l'ipotesi che il traduttore non abbia compreso il senso della frase e abbia inteso *questi* come singolare, traducendolo coerentemente *el otro*. Se così fosse, si affermerebbe qui B come testo di partenza per la traduzione. L'altra ipotesi, in parte confermata dalla continuazione della frase – dove *i lor pensieri* diventa *y después los pensamientos*, con volontaria omissione del possessivo per l'assenza di un referente –, è quella di una lettura soggettiva del brano e di una traduzione in linea con le proprie opinioni. Non sono affatto rari i casi in cui il traduttore non si attiene al testo originale, come abbiamo succintamente mostrato in precedenza, e lascia trasparire l'intenzione di migliorarlo in un aspetto che gli pare deficitario, sia esso un costrutto sintatticamente irregolare o un concetto da esporre con maggior chiarezza²³.

23. Si consideri pure la sua critica alle traduzioni mal fatte (tra le quali, secondo lui, il Boccaccio spagnolo) e l'esposizione della sua idea di come si deve tradurre la *Zucca*, enunciate nella dedica *Al Illustrre Señor Juan Battista de Divici*; per altri commenti sulla traduzione si vedano K. BALDINGER, *La "Zucca del Doni" (Venezia, 1551) e la "Zucca del Doni en Spañol" (Venezia, 1551). Un confronto lessicale*, in G. HOLTUS, M. METZELTIN (a cura di), *Linguística e*

E se le espansioni e le riduzioni operate sul testo originale si possono interpretare in questo senso, si leggano le seguenti linee del testo doniano e si confrontino con la traduzione: «Io avrei risposto a quel pino come la mia natura è tale, per la qual cosa non ricevo ingiuria nessuna, *per che io facci* il mio frutto, il mio seme e cresca»²⁴; «yo respondería al pino que mi condición es esta, por lo qual ningún desabrimiento me puede sobrevenir *con tal que* la mi semilla heche fructo y crezca»²⁵. Il traduttore ha creduto opportuno sostituire il *per che* dell'italiano con una locuzione consecutiva, che in effetti trasmette con maggior chiarezza il significato del passo; a riprova di ciò, la versione italiana che troviamo nel testo critico stabilito da Pierazzo riporta *pur che io facci*, con introduzione di una particella consecutiva che emenda tanto A come B, e dimostra ancora una volta l'attenzione per il linguaggio e la competenza dell'anonimo traduttore²⁶.

Restano da esaminare ancora alcuni casi in cui i due testi marcoliani propongono lezioni diverse. Il primo in ordine di lettura è nella *Baia ultima*, dove A dice: «*Chi* vi dicesse ora: “Scalzatevi e sonate [...]”» e B: «*Che* vi dicesse ora: “Scalzatevi e sonate [...]”». La traduzione segue A: «*Quien* os dicesse agora: “Descalza y tocad [...]”». Poco più avanti nella stessa baia, A ha: «*Che* si può dir peggio a uno che “becco scornato”?» e B: «*Come* si può dir peggio a uno che “becco scornato”?». Nello spagnolo troviamo: «¿*Qué cosa* se le puede dezir a uno peor que “cornudo mocho”?», con aderenza ad A o alla logica del testo²⁷.

Un altro caso in cui è più probabile che il traduttore avesse sotto gli occhi una copia del testo uscito a giugno è nella dedica relativa alle chiacchiere²⁸, dove leggiamo: «Nel Nuovo,

dialettologia veneta. Studi offerti a Manlio Cortelazzo dai colleghi stranieri, Narr, Tübingen 1983, pp. 133-145; M. CHEVALIER, *Prólogo*, in ID. (a cura di), *La Zucca del Doni (Venetia, 1551) e la Zucca del Doni en Español*, Puvill, Barcelona 1981 e D. CAPRA, *Hacia el traductor* cit.

24. Dalla dedica *Ai lettori*, Pierazzo, p. 12.

25. Nella stampa marcoliana del 1551 da cui citiamo, *La Zucca del Doni en Español*, il passo è a p. 13.

26. Si veda il resoconto di questo aspetto alla p. 870 della citata edizione Pierazzo e in particolare la nota 4. Si noti pure che la parola *seme* è stata trasformata, nella traduzione, in soggetto, essendo poco coerente nel contesto in cui Doni l'ha usata.

27. Le citazioni italiane sono tratte rispettivamente dai paragrafi 26 e 37. Si noti pure l'ingegnosa soluzione traduttiva.

28. Pierazzo, par. 5, p. 165.

ci son l'acque della piscina [...], *l'acqua* del battesimo, l'acqua del fiume Giordano», mentre B riporta: «Nel Nuovo, ci son l'acque della piscina [...], *l'acque* del battesimo, l'acqua del fiume Giordano». Il traduttore scrive in conformità con A: « En el Nuevo Testamento se haze mención de las aguas de la piscina [...], *el agua* del batismo, el agua del Río Jordán ».

Infine, nella sezione dei *Post scripta*²⁹, il testo A riporta: «Le medaglie e *l'altre* cose antiche sempre sono state in pregio», B invece: «Le medaglie e *altre* cose antiche sempre sono state in pregio». E la traduzione: «Las medallas y *las otras* cosas antiguas siempre han sido tenidas en mucho»; in questo testo, uno degli ultimi della *Zucca*, emerge con più chiarezza che il testo che il traduttore aveva in mano era A, in quanto sarebbe stato impossibile approdare a «*las otras* cosas antiguas» a partire da «*altre* cose antiche». È probabilmente l'unico caso tra tutti quelli che abbiamo preso in considerazione ad avere un orientamento chiaro e non controverso. Sintetizziamo tutti questi casi nella tabella 2:

Tabella 2

Varianti discriminanti		
T.S. < MA		
MA: Ma <i>egl'</i> avrebbe fatto miglior prova fare a modo del vulgo che dice	MB: Ma <i>gl'</i> avrebbe fatto miglior prova fare a modo del vulgo che dice	T.S.: Uviera hecho mejor seguir el probervio:
MA: Io gli <i>riscrissi</i> : "Questo..."	MB: Io gli <i>scrissi</i> : "Questo..."	T.S.: Yo le <i>respondí</i> que...
MA: In capo gli <i>feci</i> fare un cappuccio	MB: In capo gli <i>fece</i> fare un cappuccio	T.S.: <i>Hizele</i> hazer para la cabeça un capirote
MA: <i>Chi</i> vi dicesse ora: "Scalzatevi e sonate [...]"	MB: <i>Che</i> vi dicesse ora: "Scalzatevi e sonate [...]"	T.S.: <i>Quien</i> os dicesse agora: "Descalza y tocad [...]"
MA: <i>Che</i> si può dir peggio a uno che "becco scornato"?	MB: <i>Come</i> si può dir peggio a uno che "becco scornato"?	T.S.: ¿ <i>Qué cosa</i> se le puede dezir a uno peor que "cornudo mocho"?

29. Più precisamente, nella lettera num. 14, indirizzata al vescovo Paolo Giovio. Nel testo in spagnolo la lettera porta il numero 8 a causa dell'omissione dei sonetti.

MA: Nel Nuovo, ci son
l'acque della piscina
[...], *l'acqua* del
battesimo, l'acqua del
fiume Giordano

MA: Le medaglie e
l'altre cose antiche
sempre sono state in
pregio

T.S. < MB

MA: una certa
legendaccia sotto
titolo d' *invettiva* mal
dicente

MA: L'ozio è cagione
di molto male e
gl'oziosi si possono
accompagnar con
il porco, perciocché,
sí come *quello* ha
sempre l'intento suo
alla gola, cosí *questi*
al mal pensare, e i *lor*
pensieri partoriscono
poi umori

MB: Nel Nuovo, ci son
l'acque della piscina
[...], *l'acqua* del
battesimo, l'acqua del
fiume Giordano

MB: Le medaglie
e *altre* cose antiche
sempre sono state in
pregio

MB: una certa
legendaccia sotto
titolo d' *inventiva* mal
dicente

MB: L'ozio è cagione
di molto male e
gl'oziosi si possono
accompagnar con
il porco, perciocché,
sí come *questo* ha
sempre l'intento suo
alla gola, cosí *questi*
al mal pensare, e i *lor*
pensieri partoriscono
poi umori

T.S.: En el Nuevo
Testamento se haze
mención de las aguas
de la piscina [...], *el
agua* del batismo, el
agua del Río Jordán

T.S.: Las medallas y
las cosas antiguas
siempre han sido
tenidas en mucho

T.S.: un libro
intitulado las
inventivas maldizientes

T.S.: El ocio es causa
de mucho mal y los
ociosos se pueden
comparar al puerco,
por que así como
este pone su fin en
comer, así *el otro* en
pensar mal, y después
los pensamientos
engendran aquellos
humores

Dobbiamo dunque riconoscere che i numerosi indizi che sembravano condurci verso A erano fondati, mentre quei pochi che sembravano puntare verso B si possono spiegare con la volontà del traduttore di offrire un testo corretto e coerente, volontà o aspirazione che egli stesso lascia trasparire nella dedica che scrive al Dovizi³⁰.

Alla luce di questa conclusione, possiamo ora misurarci anche con una questione a cui abbiamo accennato in apertura, quella relativa alla presenza di un fascicolo sostitutivo all'interno di alcuni esemplari del testo A; ciò ci permetterà di risalire a quale tipo di esemplare avesse in mano il traduttore.

30. Lo fa con diverse affermazioni, come «yo [soy] fiador que la calabaza no salga vana, ni los que la gustaren vuelvan desagradados, ni mal contentos o confusos», o «verdad es que he trabajado de conservarla en aquella frescura (ya que no he podido mejorarla) que el Doni la cortó de su propio jardín»; con quest'ultima affermazione, dicendo di non avere potuto migliorarla, implicitamente rivela tale aspirazione e, sottolineando questo punto, suggerisce un confronto tra i due testi, sapendo che, in un certo senso, talora il suo intento ha dato buoni frutti e dunque che potrebbe uscire vincitore dal confronto.

La maggior parte delle varianti che il fascicolo introduce è dovuta a cause meccaniche e dunque non pertinenti alla nostra indagine; l'unica variante che ha una rilevanza testuale è quella che vede contrapposte le seguenti versioni: «La bontà di Dio quando vuol castigar *gli* permette, che piglino molti cattivi mezi» e «La bontà di Dio quando vuol castigar *gli* permette, che piglino molti cattivi mezi», dove la funzione di *gli* passa da complemento oggetto di *castigara* complemento di termine di *permette*³¹. La traduzione recita: «La bondad de Dios quando *los* quiere castigar permite que tomen malos medios». Possiamo dunque affermare che il traduttore lavorò con un testo del primo gruppo, la cui lezione secondo Pierazzo è più conforme all'*usus scribendi* del Doni, nonostante il fatto che il verbo *castigare* potesse essere usato in senso assoluto o come transitivo.

Prima di terminare, resta da esaminare ancora un caso, a cui abbiamo accennato anteriormente, ma che abbiamo lasciato per le conclusioni. Come si ricorderà, in precedenza abbiamo affermato, sulla scorta della critica doniana, che esiste nel testo B una variante rispetto ad A che potrebbe essere coatta. Vediamola nelle due versioni (A e poi B) e successivamente nella traduzione:

Quanto è stato biasimato questo peccato dell'ingratitudine? Lattanzio Firmiano par che mostri tale errore esser molto nostro naturale difetto perché dice: «Gli uomini, come veggon la peste, come senton la guerra, come e' guston l'infermità, come nel navigare porton fortuna, tutti con preghi, offerte e voci infinite che vanno al Cielo, chieggiono aiuto promettendo di far cose assai *in onore degli dei*. Passati i pericoli, cessati i dolori e usciti di mano alla morte, mai più si ricordano *di Dio*, né pur una parola gli rendono di ringraziamento di sí fatti benefici».³²

31. Precisiamo che Pierazzo, pp. 844-845, oltre a riportare le due frasi, chiarisce che il testo B non contribuisce alla comprensione di quale fosse la volontà dell'autore, giacché «il piccolo spazio [tra le parole del testo] non porta a sicura e univoca interpretazione».

32. Si noti che il passo è presentato come una citazione da Lattanzio, retore e filosofo vissuto tra il 250 e il 317 circa che nel Rinascimento era detto il "Cicerone cristiano". Doni, tuttavia, nel citarlo, traducendolo, in A ne tralascia i riferimenti che lo avvicinano al cristianesimo, ignorando il testo su cui basa la citazione, dove appare chiaramente il doppio (anzi, triplo) riferimento a Dio: «At vero si qua gravis necessitas presserit, tunc Dei recordantur [...] Nunquam igitur Dei meminerunt, nisi dum in malis sunt, Deo quem ante in sua ipsa necessitate imploraverunt, ne verbo quidem gratia agunt» (apud Pierazzo p. 59, nota 3. Il passo è tratto dalla *Polyanthea opus suavissimi floribus exornata*, fonte privilegiata

Quanto è stato biasimato questo peccato dell'ingratitude? Lattanzio Firmiano par che mostri tale errore esser molto nostro naturale difetto perché dice: «Gli uomini, come veggono la peste, come sentono la guerra, come e' gustano l'infirmità, come nel navigare portano fortuna, tutti con preghi, offerte e voci infinite che vanno al Cielo, chieggono aiuto promettendo di far cose assai *in onore de Dio et de' Santi*. Passati i pericoli, cessati i dolori e usciti di mano alla morte, mai più si ricordano *di Dio né de' Santi*, né pur una parola gli rendono di ringraziamento di sí fatti benifici».³³

Prueba Lactancio Firmiano que este defecto nos es quasi natural. Dize así: «Los hombres, quando les toca la pestilencia y sienten la guerra, quando están enfermos, quando navegan con fortuna, todos, con ruegos, ofresçimientos y voces que llegan al cielo, piden ayuda *a Dios*, prometiendo de hazer grandes cosas en servicio suyo; pero en pasando el peligro, cesando el dolor y escapando de las manos de la muerte, no se acuerdan más *de Dios ni de sus Santos*, ni le hazen gracias por las mercedes recevidas, si quiera con una palabra».

aA

Se, come crediamo di avere dimostrato, il traduttore si basa sul testo A, la spiegazione più plausibile del suo anticiparsi alla versione B è che sia l'artefice di tale cambio, per riportare le parole di Lattanzio alla sua integrità ma soprattutto per rispetto verso la religione³⁴. Non mancano infatti nel testo spagnolo commenti positivi sulla religione e dimostrazioni di conoscenza dei testi sacri da parte del traduttore, che in un caso corregge pure un'errata attribuzione di una citazione, che riferisce a Isaia e non a Davide, come fa Doni³⁵. Ciò

81

di moltissimi riferimenti e di opinioni di autori antichi di cui si tratta nella *Zucca*, come l'editrice mette in evidenza nei singoli casi).

33. *Cicalamento* xv, p. 59.

34. Si noti a questo proposito anche il verbo spagnolo preposto, *prueba*, cioè dimostra, in posizione forte, che sostituisce la locuzione italiana semanticamente molto meno forte, «par che mostri».

35. Di questa e di altre dimostrazioni di competenza sulle Scritture nonché di adesione alla religione parliamo in D. CAPRA, *Hacia el traductor* cit. Ci permettiamo di citare qui alcune linee lì commentate che evidenziano in modo macroscopico la presa di distanza del traduttore rispetto al testo del Doni, rimandando all'articolo citato per altre considerazioni: «Quanti ci sono oggi che non fanno profession d'altro che di dir bugie? Quanti sono adulatori e quanti mentiscono di parola in parola che esce loro di bocca? Vadisi nelle corti, cerchisi le religioni e riguardinsi le famiglie e si comprenderà quanto il nimico nostro vi sia per la parte sua» (*Baia II*, p. 109 ed. Pierazzo); «¿Quántos se hallan hoy en día

potrebbe identificare il traduttore come una figura vicina alla Chiesa, se non addirittura un collaboratore di monsignor Della Casa. A tale proposito, si vedano le valutazioni di Pierazzo, la quale, riflettendo sulla consuetudine doniana al riuso di testi già pubblicati in precedenza, dice:

è proprio a partire dalla *Zucca* che questa modalità di lavoro si afferma con prepotenza, tanto che almeno un terzo del testo è un'auto-antologia. In particolare, numerosi sono i recuperi dalle *Lettere* del 1547, l'opera contenutisticamente più audace della prima parte della produzione doniana, in cui l'autore si spinge numerose volte anche nel terreno dell'eterodossia. Nella *Zucca* confluiscono i testi meno compromessi da un punto di vista religioso, di cui vengono anche smussate le punte polemiche o 'pericolose': evidentemente a Venezia la nunziatura del Della Casa e la relativa emanazione di un indice di libri proibiti suggerivano una maggior prudenza rispetto alla Firenze di Cosimo I, ove in quegli anni, protetto o quanto meno tollerato dal potere ufficiale, si manifestava un sottile ma deciso dissenso religioso.³⁶

Si consideri poi la moderazione del traduttore nell'esprimere giudizi e nell'uso di parole malsonanti a cui abbiamo fatto cenno. Tutti questi aspetti concorrono al ritratto di un traduttore che ben potrebbe essere intervenuto direttamente per censurare il passo doniano e riportarlo nell'alveo di ciò che era considerato pubblicabile in un'ottica di ortodossia religiosa. Com'è noto, il testo della *Zucca* fu effettivamente espurgato da Geronimo Gioannini da Capugnano per l'edizione del 1589, indubbiamente con maggior severità di quanta ne abbia usato il traduttore.

Circa il suo anonimato, bisogna chiedersi fino a che punto si sia trattato di un atto volontario e non fosse invece legato a circostanze casuali. Intorno alla metà del Cinquecento le traduzioni erano numerose e la maggior parte dei testi giunti fino a noi lascia trasparire il nome del traduttore, se non dal titolo o dal frontespizio almeno dalla dedica, per l'appunto

que de ninguna otra cosa hacen profesión sino de mentir y lisonjear? ¿Y cuántos son los que mienten en todas las palabras que echan por boca? Muy claro se vee esto en las Cortes delos Príncipes, *pues en las Religiones no. Váyanse a las casas y familias donde veerán cuan de veras nuestro enemigo les haze espaldas*» (corsivo nostro).

36. Pierazzo, p. 856. Sono quattro, se escludiamo le lettere, dove sono molti di più, i passi riciclati: con il sistema di riferimento che usa Pierazzo si tratta di: ia 21 4-13, ic 4 5-14, ic 5 4-8, ic 16 (la lode dell'ignoranza).

firmata dal suo autore; possiamo dunque a buon titolo affermare che l'assenza totale del nome del traduttore costituisce un'anomalia. Le molte case editrici veneziane potevano contare su collaboratori che si occupavano dell'intero iter che riguardava l'edizione, talvolta a cominciare dalla scelta dei testi, fino agli aspetti più materiali della sua stampa, per non parlare della stesura dei paratesti o di alcune sezioni dell'opera stessa. Tali figure coincidevano spesso con scrittori conosciuti, come il noto caso dell'Aretino dimostra³⁷, mentre altre volte la fama era una conseguenza dell'attività svolta, come nel caso di Alfonso di Ulloa³⁸. La promozione personale non è un fattore da sottovalutare per quanto riguarda la presenza del nome del collaboratore, anche se motivi economici stanno alla base dell'attività nel suo complesso. Stupisce dunque questo silenzio circa il nome del traduttore, tanto più che nella lunga dedica egli fa sfoggio di una buona cultura e presenta un'immagine di sé come di un uomo con un'identità personale definita e uno status sociale di un certo rilievo.

S'impone pertanto una riflessione su altri dati che conosciamo di questa edizione: intercorrono quattro mesi tra la *princeps* della sola *Zucca* e la pubblicazione in lingua spagnola; la velocità con cui il testo è stato tradotto e poi stampato è sorprendente e non va esclusa a priori la presenza di errori o di omissioni durante le fasi di questo processo. Si leggano poi le seguenti linee finali della dedica scritta dall'anonimo traduttore, in cui si palesa un'incoerenza tra le sue parole – dove gioca con il titolo dell'opera e la zucca come frutto (che si chiama *calabaza* in spagnolo) – e la successiva data:

Reciva pues Vuestra Merced este pequeño presente de la *Zucca* [...] Ella va a buena coyuntura: que según me parece, *agora* es el tiempo de las calabazas en esta tierra, *aunque en otras sea en Setiembre*. Pienso que tomará V. M. tanto gusto que perdonará parte de la deuda en que estoy y aceptará el presente en servicio. Nuestro Señor su Illustre persona guarde, y prospere, por muchos años [corsivo nostro].

37. Se ne potrebbero citare altri meno noti, come Ruscelli, Dolce, ecc.; tra i numerosi studi che si occupano di tali questioni si veda A. NUOVO, C. COPPENS, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Droz, Genève 2005.

38. Si vedano A. RUMEU DE ARMAS, *Alfonso de Ulloa, introductor de la cultura española en Italia*, Gredos, Madrid 1973 e A.M. LIEVENS, *Il caso Ulloa: uno spagnolo irregolare nell'editoria veneziana del Cinquecento*, Pellicani, Roma 2002.

A queste parole fanno seguito il luogo e la data in cui si suppone che il traduttore abbia terminato la stesura del testo stesso: «De Venecia a xxv de Settiembre MDLI». È evidente che la parola 'agora' (cioè, 'adesso') indica un mese diverso da settembre, giacché è posta in opposizione, il che significa che la data originale non era il mese di settembre, ma un altro. La data fu dunque sostituita in sede di stampa e viene da chiedersi se durante questo processo non sia stato eliminato per errore il nome del traduttore, che normalmente segue la data e chiude la dedica. Si tratterebbe, se così fosse, di un'involontaria omissione del suo nome, alla quale non si potè rimediare perché la *Zucca* spagnola non fu più ripubblicata.

Resta aperta, ovviamente, la possibilità che il traduttore non volesse figurare pubblicamente in questa veste per motivi personali o professionali, e le informazioni oggi disponibili non permettono di sciogliere questi dubbi. In queste pagine crediamo però di avere fatto un passo in avanti per dilucidare una questione non secondaria per la *Zucca en Español* e per la stessa opera del Doni.

Le *Horas de recreación* di Vicente de Millis

Iole Scamuzzi

aA

La traduzione di Vicente de Millis delle *Hore di Riecreatione* di Lodovico Guicciardini, intitolata *Horas de recreación*, è un episodio minore all'interno del più ampio fenomeno delle traduzioni castigliane antiche dei novellieri italiani del rinascimento. Com'è noto¹, nella seconda metà del XVI secolo, quando in Spagna si affermava la stampa, con un certo ritardo rispetto al resto dell'Europa, e grazie al contributo delle grandi famiglie di stampatori italiani e francesi, gran parte del mercato dei libri si fondava sulla redazione e distribuzione di opere italiane tradotte in castigliano. Insieme alle grammatiche, che si esportavano in grandi quantità in America Latina per facilitare l'evangelizzazione delle popolazioni indigene, il mercato interno apprezzava la narrativa, che iniziava a costituire il consumo letterario del pubblico alfabetizzato, in particolare femminile. I novellieri italiani erano l'avanguardia di questo nuovo genere letterario. Pro-

85

1. Per un panorama completo dell'importanza dei novellieri in Spagna si vedano gli studi di D. GONZÁLEZ RAMÍREZ: *En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los novellieri en España*, «Arbor», 2011, n. 752, pp. 1221-1243; *En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los Novellieri desde sus paratextos*, «Arbor», 2012, n. 756, , pp. 813-828.

pongo una tabella riassuntiva dell'entità della circolazione di questo materiale fra i due paesi:

Giovan Francesco STRAPAROLA, *Le piacevoli notti*,
I parte, Comin da Trino, Venezia, 1550
II parte, Comin da Trino, Venezia, 1553

Prima edizione castigliana

Trad.: Francisco Truchado, *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, Soler-Ibarra, Zaragoza 1578

Edizioni spagnole successive

I parte: Matías Mares – Juan de Ruelle, Bilbao 1580

II parte: Juan Baptista de Montoya – Antonio Vega, Baeza 1581

II parte: Juan Baptista de Montoya – Antonio Vega, Baeza 1582

I parte: Rabut – García Díaz, Granada 1582

II parte: Juan Baptista de Montoya – Antonio Vega, Baeza 1583

I e II pp.: Sánchez - Martínez, Madrid 1598

I e II pp.: Nicolás de Asiaín, Pamplona 1612

Matteo Maria BANDELLO, *Novelle*,

I, II, e III pp., Busdrago, Lucca 1554

IV parte, Marsilij – Roussin, Lione 1573

Prima edizione castigliana

Trad. (a partire della traduzione francese di Boaistuau e Belleforest, XVIII *histoires tragiques*, Parigi 1560): Vicente de Millis, *Historias trágicas exemplares*, Pedro Lasso - Juan de Millis Godínez, Salamanca 1589

Edizioni spagnole successive

P. Lasso - Claudio Curlet, Salamanca 1589²

P. Madrigal - C. Curlet, Madrid 1596

Sánchez - Martínez, Valladolid 1603

Lodovico GUICCIARDINI, *Detti e fatti piacevoli e gravi*, ed. pirata di F. Sansovino, G. de' Cavalli, Venezia 1565

II ed. pirata di F. Sansovino, D. Nicolini, Venezia 1565

ID., *Hore di ricreatione*, Silvio, Anversa 1568 (curata dall'autore)

ID., *L'ore di ricreatione*, Silvio, Anversa 1583, nuova edizione accresciuta dall'autore

2. Si tratta di una ristampa con poche modifiche della prima edizione anche se è cambiato l'editore. Cfr. G. CARRASCÓN, *Apuntes para un estudio de la presencia de Bandello en la novela corta del siglo XVII*, «Edad de Oro», XXXIII (2014), pp. 53-67, p. 57.

Prima edizione castigliana

Trad.: Vicente de Millis, *Horas de recreación*, Matías Mares - Juan de Millis, Bilbao 1586

Edizioni spagnole successive

Trad.: Jerónimo de Mondragón, *Primera parte de los ratos de recreación*, Pedro Puig - Juan Escarrilla, Zaragoza 1588

Giovan Battista GIRALDI CINZIO, *De gli Hecatommithi*, Lionardo Torrentino, Mondovì 1565

Prima edizione castigliana

Trad.: Luis Gaytán de Vozmediano, *Primera parte de las cien novelas*, P. Rodríguez - J. Martínez, Toledo 1590

Non ci sono edizioni successive in Spagna

Anton Francesco DONI, *La Zucca*, I e II, F. Marcolini, Venezia 1551; ed. accresciuta, id. ibidem, 1565

Prima edizione castigliana

Trad. anonimo, *La zucca del Doni en Spañol [sic]*, F. Marcolini, Venezia 1551³

Non ci sono edizioni successive in Spagna

Come si deduce da questo riassunto, i testi che ebbero maggior fortuna furono *Le piacevoli notti* di Straparola, tradotte nel 1580 da Francisco Truchado come *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*⁴, e le *Historias trágicas ejemplares*, traduzione, a partire dalla versione francese di Boaiustauu y Belleforest, di una piccola selezione di novelle di Matteo Bandello. La traduzione castigliana di Bandello è opera di Vicente de Millis, lo stesso traduttore delle *Horas de recreación* qui studiato. Le novelle di Straparola e Bandello ebbero molto più successo della collezione di apologhi di Guicciardini,

3. Una trascrizione diplomatica di questo testo a cura di Daniela Capra è disponibile sul sito del progetto di ricerca dell'Università di Torino in cui nasce questa miscellanea (cfr. l'Introduzione di questa miscellanea): <http://www.novellieriineuropa.unito.it/>. Si veda anche il contributo della stessa studiosa in questo volume.

4. Su Truchado si vedano gli studi di M. FEDERICI: *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, tesi di dottorato, tutor prof. N. Von Prellwitz, Università di Roma La Sapienza, 2001 (raggiungibile alla pagina <http://padis.uniroma1.it/handle/10805/1016>), pubblicata come F. TRUCHADO, *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, edizione, introduzione e note a cura di Marco Federici, Nuova Cultura, Roma 2014; M. FEDERICI, *La traduzione e la ricezione degli enigmi de Le piacevoli notti nella Spagna del XVI secolo*, «Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche», XIV (2011), pp. 9-30. E D. GONZÁLEZ RAMÍREZ: *La "princeps" del "Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes" (Zaragoza, 1578) de Straparola: hallazgo de una edición perdida*, «Analecta malacitana», XXXIV (2011), n. 2, pp. 517-528.

e godettero di più edizioni, ma anche il testo di Guicciardini ebbe una certa fortuna: fu tradotto in francese da Belleforest nel 1571; in Spagna ebbe due traduzioni: la prima, nel 1586, opera di Vicente de Millis, completa e assai fedele al testo italiano; la seconda, molto più libera, fu composta da Gerónimo de Mondragón nel 1588, probabilmente senza contatti con l'opera di Millis⁵.

In questo saggio, studierò solo la traduzione di Millis, uscita a Bilbao, per i tipi di Mathías Mares (lo stesso editore di Straparola) nel 1586, e che ottenne la licenza di pubblicazione nel 1584.

Storia del testo

È opportuno iniziare a illustrare la tradizione dell'opera originale di Guicciardini, per poi ricostruire quale dovette essere il testo di partenza dal traduttore. La tradizione delle *Hore di Recreatione* di Lodovico Guicciardini è abbastanza complessa, ma è stata ricostruita dagli studiosi in stretta relazione con la biografia dell'autore, che lo vede collocato in Fiandra come avanguardia del commercio italiano in Europa. Lodovico Guicciardini nacque in Italia, a Firenze, nel 1521, ma visse la maggior parte della sua vita fra Anversa e Bruxelles, dove il padre lo mandò appena compiuti diciassette anni, dopo averlo emancipato nel 1538. Lodovico doveva occuparsi dei debiti contratti dal suo fratello maggiore Giovanbattista, i quali, come scrive lo stesso Lodovico appena arrivato in Fiandra, «sono tanto grossi ch'è una vergogna»⁶. L'azienda dei Guicciardini, nonostante l'impegno di Lodovico, fallì nel 1543, ma il giovane non volle tornare in Italia e continuò a vivere ad Anversa, nonostante che le lotte iconoclaste e le invasioni dei francesi minacciassero l'ordine pubblico e la vita civile. Le sue attività furono principalmente commerciali, e non solo nell'ambito editoriale. Si dedicò alla politica e nel 1568 fu eletto consigliere della cappella fiorentina della città. Per tre volte ebbe problemi con la giustizia: la prima quando, nel 1554, fu accusato di aggressione ai danni di Gaspare Ducci, pi-

5. Si veda al riguardo M.C. PANGALLO, *Hierónimo de Mondragón traduttore de "L'hore di recreatione" di Messer Lodovico Guicciardini Patritio Fiorentino*, in questo volume.

6. R.H. TOUWAIDE, *Messire Lodovico Guicciardini gentilhomme florentin*, B. de Graaf, Nieuwkoop 1975, p. 27.

stoiese e commerciante ad Anversa, col quale Lodovico e Giovanbattista avevano già avuto numerose pendenze legali. In questa occasione fu assolto, ma i suoi guai erano solo iniziati. Fu tenuto prigioniero nel castello di Vilvorde per sedici mesi, fra l'aprile del 1569 e il settembre del 1570, probabilmente per essersi opposto a un progetto del Duca d'Alba che prevedeva l'imposizione di ingenti tasse su qualsiasi transazione commerciale. Solo l'intervento di Anna d'Asburgo, moglie di Filippo II e Regina di Spagna poté liberarlo. Ormai sessantunenne, si trovò compromesso con alcuni dei complici dell'attentato a Guglielmo d'Orange del 18 marzo 1582, e solo il rapporto di stima che lo legava al magistrato di Anversa Herle gli permise di dimostrare la sua estraneità ai fatti che gli venivano contestati.

Compose le sue opere più famose – la *Descrizione di tutti i Paesi Bassi* (1567), le *Hore di ricreazione* (1564-68) e i *Commentarii delle cose più memorabili seguite in Europa* (1566) – mentre viveva ad Anversa, ma manteneva contatti costanti con la sua famiglia a Firenze e con gli intellettuali italiani che aveva conosciuto in gioventù. Nel 1563 aveva mandato un manoscritto delle *Hore* e delle altre opere fino ad allora composte a Francesco Sansovino, perché gli desse un parere⁷, come si legge in una lettera del 21 maggio 1563:

Se vi parranno degne della stampa [...] le farete stampare con quella sincerità et diligenza che io aspetto da un pari vostri onoratissimo; e del resto saremo bene d'accordo. Se non vi paressino degne di venire alla luce, le manderete subito – senza pigliarne o darne copia o vista alcuna [...] – a Lorenzo mio fratello di Ferrara...⁸

Sansovino dovette prendere troppo alla lettera la frase “le farete stampare”, e nel 1565 pubblicava due edizioni delle *Hore* prive dell'autorizzazione dell'autore, col titolo *Detti e fatti piacevoli et gravi*, una presso G. de' Cavalli e l'altra presso D. Nicolini. Le edizioni pirata erano dedicate a Gabriello Stroz-

7. Per la situazione testuale delle *Hore di Ricreazione* di Lodovico Guicciardini cfr. l'edizione critica di A.M. Van Passen: L. GUICCIARDINI, *L'ore di Ricreazione*, Bulzoni, Roma 1990, e gli articoli della stessa: A.M. VAN PASSEN, *Lodovico Guicciardini, L'ore di Ricreazione, bibliografia delle edizioni*, «La Bibliofilia», 92 (1990), Dispensa II, pp. 145-214; EAD., *L'Hore di ricreazione: les traductions françaises, allemandes et anglaises*, in P. JODOGNE (a cura di), *Lodovico Guicciardini*, Peters Press, Louvain 1991, pp. 203-212.

8. L. GUICCIARDINI, *L'ore di Ricreazione* cit., p. 27.

zi – uomo per il quale Lodovico non doveva nutrire grande stima – invece che al Gran Duca di Toscana, che l'autore avrebbe di gran lunga preferito quale dedicatario dell'opera. In una lettera al Gran Duca del 5 giugno 1565 in cui Lodovico si scusava per non aver dedicato all'edizione dei *Commentarii* tutta la cura che avrebbe meritato, egli adduce quale giustificazione il fatto di dover concludere il suo lavoro in tutta fretta perché il Sansovino non avesse tempo di rubarglielo come aveva fatto con le *Hore*:

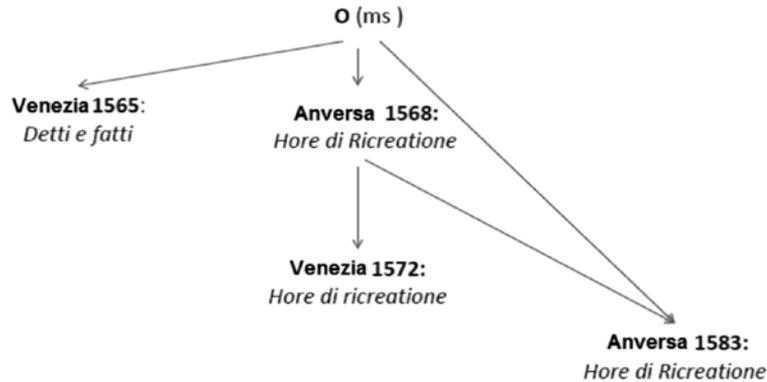
supplicandola d'avermi per iscusato, se ne' *Commentarii* non ho dato quei complimenti che io desiderava, e rimediato alli errori della stampa, come io harei forse fatto se io non li avessi avuti a fare stampare dí e notte in quelli asprissimi freddi con ogni prestezza, a causa che il Sansovino di Vinetia, per avarizia e presunzione, non me li stampasse innanzi al tempo, come egli fece in quei medesimi giorni d'un'altra mia operetta di piacevolezze umili e oneste, che io intitolava l'*Hore* di Ricreatione. Et egli ha cambiato il titolo et addirittura a un mercatante, come egli fa delle cose sue. Talché, se non vi lasciava la 'pistola mia al lettore, per la quale si vede pure che l'autore sono io, mi rubava del tutto quelle fatiche.⁹

Per alcuni anni, le *Hore* circolarono nella versione pirata del Sansovino, che vide molte ristampe e riedizioni, alle quali la critica suole riferirsi come serie dei *Detti*. Lodovico volle presto riappropriarsi del suo lavoro, e nel 1568 esce ad Anversa, per i tipi di Guglielmo Silvio, la prima edizione autorizzata delle *Hore di Ricreatione*: questa edizione sarà la base per tutte le edizioni della serie delle *Hore*. Guicciardini aveva tolto alcuni apologhi che si trovavano nel testo sansoviniano e aveva cambiato l'ordine dei racconti. Questo nuovo testo arrivò a Venezia nel 1572, dove fino ad allora aveva regnato l'edizione pirata: Zanetti curò un'edizione del testo legittimo, sottoponendolo a una blanda censura. Ci furono ulteriori edizioni delle due versioni dell'opera, che di volta in volta peggioravano in qualità. Per questo, dopo molti anni di avventure e distrazioni dall'esercizio delle lettere, Lodovico tornò a pubblicare un'edizione completamente riveduta delle *Hore*, che uscì ad Anversa sempre

9. R.H. TOUWAIDE, *Messire Lodovico Guicciardini* cit., fig. 32.

presso Silvio, nel 1583. Questa edizione è divisa in tre libri, e accresciuta di alcuni dei racconti che Guicciardini aveva eliminato in Anversa 1568; restituisce al pubblico la lezione originale di tre racconti che Zanetti aveva censurato nella sua edizione del 1572. La critica concorda nel considerare quest'opera il risultato di una contaminazione fra Anversa 1568 e il manoscritto originario, antografo dei *Detti*¹⁰.

La tradizione delle *Hore* si può dunque considerare suddividibile in tre rami: la serie dei *Detti* (la cui *princeps* è Venezia, 1565) la serie delle *Hore* (*princeps* Anversa 1568), e la revisione del 1583 (che non vide ristampe né riedizioni). All'interno della serie delle *Hore* si distingue la sottofamiglia derivante dall'edizione censurata di Zanetti del 1572. Possiamo dunque riassumere così la famiglia dei testi:



Da qui in poi mi riferirò alle edizioni e alle traduzioni del testo di Guicciardini con le seguenti sigle:

Detti 1565: le prime edizioni dei *Detti*, identiche fra loro, che fece pubblicare Sansovino a Venezia.

Anversa 1568: princeps delle *Hore*, per i tipi di Silvio.

Anv.114: racconto numero 114 in Anversa 1568¹¹.

10. I *Detti* contengono alcuni apologhi che non si trovano né in Anversa 1568, né nella revisione del 1583: per questa ragione Anne-Marie Van Passen suppone che siano stati aggiunti da Sansovino (L. GUICCIARDINI, *L'ore di Ricreatione* cit. p. 16).

11. La numerazione verrà proposta in modo strutturato per le versioni italiana, francese e castigliana dell'opera nell'edizione critica che sto preparando, ma è facilmente ricostruibile contando a partire da 1 i racconti contenuti in ciascuna delle edizioni di riferimento.

Venezia 1572: edizione censurata pubblicata da Zanetti a Venezia nel 1572.

Anversa 1583: l'ultima revisione dell'autore, pubblicata ad Anversa nel 1568, presso Silvio.

Belleforest: la traduzione francese pubblicata a Parigi nel 1571.

Bellef.134: il racconto numero 134 in Belleforest.

Millis: la traduzione castigliana pubblicata a Bilbao nel 1586.

Millis.125: il racconto numero 125 in Millis.

*Cenni alla traduzione francese delle Hore di ricreazione
di François de Belleforest*

Come si chiarirà più avanti, il traduttore castigliano delle *Hore*, Vicente de Millis Godínez, nello stesso periodo in cui preparava la traduzione del Guicciardini, stava anche lavorando a una versione delle celebri novelle di Matteo Bandello, che giunsero in Spagna col titolo *Historias trágicas ejemplares*. È interessante osservare che Vicente de Millis aveva tradotto Bandello a partire dalla versione francese di Pierre Boaistuau e François de Belleforest. Nell'«aprobación», o permesso di stampa, delle *Historias trágicas ejemplares* (Pedro Lasso-Juan de Millis Godínez, Salamanca 1589) leggiamo infatti:

He visto este primer libro de las Historias trágicas exemplares, sacado de las obras del Bandello, nuevamente traducido de las lenguas italiana y francesa, que me fue remitido por los señores del consejo de su Majestad, y haviéndole leydo con atención, no hallo en él cosa que offenda la religión cathólica, ni mal sonante, antes muchos y muy buenos exemplos y moralidad, fuera de algunas maneras de hablar algo desenhuetas que en la lengua francesa (donde está más estendido) deven permitirse, y en la nuestra no suenan bien, y así las he testado, y emendado otras. Y con esto soy de parecer que se puede imprimir este libro. Fecha en Madrid, a xii de Septiembre. 1584.

Iuan de Olave

Vicente de Millis dunque non aveva difficoltà a leggere e tradurre il francese; inoltre, i traduttori francesi avevano censurato abbondantemente il testo italiano, rendendolo probabilmente più accettabile dell'originale agli occhi della severa censura spagnola. Anche per le *Hore di ricreazione* esi-

ste una traduzione di Belleforest: fu pubblicata per la prima volta nel 1571, e si basava sulla *princeps* di Anversa del 1568¹². Sorge dunque il dubbio legittimo che Vicente si servisse del testo francese anche per il suo Guicciardini. Tuttavia, una comparazione minuziosa fra i tre testi – italiano, francese e castigliano – mostra che la versione di Millis è indipendente da quella francese: per esempio, Millis tramanda apologhi che Belleforest aveva soppresso per ragioni di censura o per il proprio gusto personale. Già Stoye faceva notare che Belleforest omette il racconto «Tenacità dei frati straordinaria» (Anv.114), che invece si trova in Millis, benché in una versione blandamente censurata (si vedrà poi che Millis eredita la censura da Venezia 1572). Un altro caso segnalato da Stoye¹³ è l'apologo Anv.161, nel quale la giovane moglie di un procuratore vecchio seduce il giovane scrivano del marito, ma è vista dal figlioletto, che innocentemente lo riferisce al padre: questo racconto non si trova in Belleforest, mentre Millis lo traduce senza alcuna reticenza (Millis.154). I casi simili a questi sono assai numerosi. È infine utile segnalare un'altra differenza profonda fra le versioni di Millis e Belleforest, che torna a confermare l'indipendenza reciproca dei due testi: mi riferisco al trattamento delle citazioni di opere latine o di testi poetici italiani. Belleforest traduce sempre in francese, e a volte assai liberamente, le frasi latine, senza trascriverne il testo originale. Millis, invece, trascrive sempre il testo latino, facendolo seguire dalla traduzione in castigliano mediante una formula del tipo «que quiere decir», o «que es». Quanto alle citazioni in versi, Millis si cimenta assai spesso con traduzioni poetiche, senza risparmiarsi momenti di confronto diretto con autori come Dante o Petrarca. Belleforest, invece, rende sempre in prosa i versi che trova.

12. Cfr. gli studi su Belleforest di R.E. STOYLE, *François de Belleforest as Translator From the Italian*, unpublished dissertation towards the degree of Master of Arts, Exeter University, 1981; EAD., *How to Account of Belleforest's Command of Italian*, «Bibliothèque d'Humanisme et renaissance», XLIX (1987), n. 2, pp. 383-388.

13. R.E. STOYLE, *François de Belleforest* cit., p. 116.

*Il testo di partenza di Vicente de Millis:
un terminus post quem*

È ora necessario collocare la traduzione di Vicente de Millis nella tradizione che abbiamo delineato, e individuare quale fu il suo testo di partenza fra i molti disponibili. È utile iniziare dalle indicazioni fornite dal paratesto dell'edizione castigliana, e in particolare dalla censura:

Por mandado de los señores d'el Real Consejo he visto este libro intitulado *Horas de Recreación de Ludovico Guicciardino*, traduzidas de Italiano en Español y le he conferido con su original impresso en Venecia, y hallo que no tiene cosa contra la fe, ni contra buenas costumbres, ni deshonestas, antes para que vaya más casta la lectura le he testado algunas cosas que van señaladas, y emendado otras, sin las quales lo demás puede passar, por ser lectura apacible, y al fin son todas apotegmas y dichos gustosos, y de buen exemplo para la vida humana, y puestas en un breve y compendioso tratado, y assí me parece se le deve dar al author la licencia y privilegio que pide. En Madrid, a quatro de Julio. 1584.

Lucas Gracián

L'edizione che Millis aveva consegnato insieme alla sua traduzione all'incarico della censura religiosa, perché ne verificasse la conformità, era veneziana, il che esclude sia che si trattasse della princeps delle *Hore*, Anversa 1568, sia che si trattasse della revisione del 1583, che peraltro era appena uscita quando Millis stava finendo il suo lavoro. Un breve confronto dell'ordine dei racconti mostra che Millis non leggeva i *Detti*, bensì le *Hore*. Di conseguenza, il testo di partenza della traduzione doveva essere un'edizione veneziana della versione autorizzata dell'opera, e il candidato ideale è la zannettiana del 1572.

Collazionando Venezia 1572 con la traduzione si trovano alcuni errori significativi congiuntivi, che confermano che fu questa il testo di partenza di Millis. In Venezia 1572 tre racconti risentono di un intervento censorio, che separa il testo veneziano dalle altre edizioni. In due casi, vengono eliminate considerazioni derisorie o denigratorie dei frati. Nel terzo caso si elimina la menzione di Erasmo. Propongo in tabella i testi allineati di Anversa 1568 e di Venezia 1572, in modo che risulti chiara l'entità e natura di questi interventi, varianti o, insomma, errori.

Anversa 1568

Anv.114 (p. 75). *Tenacità dei frati straordinaria.*
Fra Bernardo da Lovano essendo solito, si come è quasi tutta la generation fratesca, a prender sempre e a non dar mai, fu tanto tenace, che egli stette tre giorni continui in una fossa, per non dare la mano a quelli che di quella il volevano trarre.

Anv.125 (p. 81). *Di quali cose convenga poco, o niente fidarsi.*

Luigi Pulci, huomo piacevole e acuto, usava facetamente queste gratiate et approvate sententie, dicendo:

Di sei cose mi fido
poco, o nulla, o di rado:
non di volta di dado,
vecchia prosperitate,
il nugol della state,
il verno del sereno
e d'un' altra ancor meno,
ch'è di chierica rasa:
la sesta c'è rimasa,
di lealtà di donna.

Anv.359 (p. 236). *Differenza che a giudizio de savi si trova tra il dotto e l'ignorante.*

Essendo domandato Platone che differenza fusse dall'huomo dotto all'ignorante, rispose quanto è dal medico all'infermo. Et Socrate essendo addimandato del medesimo (Erasmus attribuisce ciò ad Aristippo), rispose: «Manda l'uno e l'altro ignudo a gente che non gli conoscano, e il vedrai». Aristippo disse esser tanta differenza da l'uno all'altro, quanta è da un cavallo domo a uno indomito. Aristotile parlando più severamente disse: «Tanta differenza è dall'huomo dotto all'ignorante quanta è da' vivi a' morti». E Orazio espresse la sua sentenza in questo modo dicendo:

L'huom che non ha dottrina vive al buio,
né si può comparar al litterato,
che vede più 'n un dì che l'altro in cento.

Venezia 1572

(p. 83) *Tenacità d'alcuni straordinaria.*
Essendo Bernardo da Lovano solito, si come è quasi tutta la generation d'alcuni, a prender sempre e a non dar mai, fu tanto tenace, che egli stette tre giorni continui in una fossa, per non dare la mano a quelli che di quella il volevano trarre

(p. 89) *Di quali cose convenga poco, o niente fidarsi.*
Luigi Pulci uomo piacevole, e acuto, usava facetamente queste gratiate et approvate sententie, dicendo:

Di cinque cose mi fido
Poco, o nulla, o di rado:
non di volta di dado,
vecchia prosperitate,
il nugol della state,
il verno del sereno,
et d'un'altra ancor meno.
La quinta c'è rimasa,
di lealtà di donna.

(p. 264) *Differenza che a giudizio de savi si trova tra il dotto e l'ignorante.*

Essendo domandato Platone che differenza fusse dall'huomo dotto all'ignorante, rispose quanto è dal medico all'infermo. Et Socrate essendo addimandato del medesimo (un dotto attribuisce ciò ad Aristippo) rispose: Manda l'uno e l'altro ignudo a gente che non gli conoscano, e il vedrai. Aristippo disse esser tanta differenza da l'uno all'altro, quanta è da un cavallo domo a uno indomito. Aristotile parlando più severamente disse: «Tanta differenza è dall'huomo dotto all'ignorante quanta è da' vivi a' morti». E Orazio espresse la sua sentenza in questo modo dicendo:

L'huom che non ha dottrina vive al buio,
né si può comparar al litterato,
che vede più 'n un dì che l'altro in cento.

95

Nel caso di Anv.114, l'intervento è tanto pesante da stravolgere lo spirito del testo: fra Bernardo da Lovano lascia il saio e si trasforma in un cittadino qualunque, e la satira si sposta dal clero a una generica classe di uomini ingrati. Questo apologo sembra aver preoccupato gli editori fin dall'inizio: già le prime edizioni della serie dei *Detti* proponevano una

lezione alternativa in cui Bernardo da Lovano prende i panni di un turco:

Tenacità de' turchi extraordinaria:

Ser Bernardo da Lovano essendo solito, si come quasi tutta la generation turchesca, a prendere sempre, e a non dar mai, fu tanto tenace, che egli stette tre giorni continui in una fossa per non dar la mano a quelli, che di quella lo volevano trarre.

Il traduttore francese delle *Hore*, François de Belleforest, si era tratto d'impiccio eliminando completamente l'apologo. La versione di Millis sembra invece ricalcare la variante veneziana, tornando a presentare, semplicemente, un uomo ingrato. Stoye¹⁴ nota che la lezione di Venezia è poco chiara quando sostituisce “generazion fratesca” con “generazion d'alcuni”. Millis cerca di chiarire il testo, senza però conoscerne la versione integra, e introduce l'inciso “como algunos lo usan” per tradurre la frase problematica: “si come è quasi tutta la generation d'alcuni”:

Millis.109. *Porfia fuera de orden en algunos*

Siendo acostumbrado uno llamado Bernardo de Lovano (como algunos lo usan) a recibir siempre, y a nunca dar, fue tan porfiado, que estuvo tres días arreo en un silo, por no dar la mano a los que para sacarle del se la ofrecieron.

Al Guicciardini del 1583, invece, dovette sembrare che il “quasi” anteposto a “tutta la generazion fratesca” fosse una limitazione sufficiente alla generalizzazione che faceva sulla classe dei frati, e tornò a proporre il racconto nella sua versione iniziale.

Il racconto Anv.125 contiene la citazione di un frammento delle *Frottole* di Luigi Pulci nel quale, di nuovo, fra le cose di cui non fidarsi, appaiono i frati. Le cose infide sono sei, ma Venezia le riduce a cinque, senza curarsi della metrica del verso che, variando da «di sei cose mi fido» a «di cinque cose mi fido», perde la sua regolarità; cancella poi completamente il verso «ch'è di chierica rasa»¹⁵. Di conseguenza, può sembrare

14. *Ivi*, p. 115.

15. È interessante notare che nell'esemplare di Anversa 1568 conservato nella Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna – l'unico esemplare di questa edizione sopravvissuto in Italia – il verso «ch'è di chierica rasa» appare barrato, probabilmente in epoca molto antica,

che ciò di cui il Pulci si fida meno sia la lealtà di una donna. I *Detti* lasciavano inalterati i versi del Pulci. Anche Belleforest, benché traducesse i versi in prosa, non si preoccupava di alterare la lista del poeta. Millis, invece, riprende chiaramente la variante di Venezia 1572, ma restituisce struttura alla frase amputata collegandola alla seguente mediante un relativo («La quinta es do menos creo / qu'es lealtad...») assente nel testo di partenza:

Millis.120. *De qué cosas nos hemos de fiar poco o nada.*

Luis Pulci, hombre gracioso y agudo usava discretamente dezir estas graciosas y aprovadas sentencias:

En cinco cosas no creo
y poco o nada he fiado:
que son, en buelta de dado
y también es devaneo
fiar en antiguo estado
ni en el verano nublado,
ni en el invierno sereno.
La quinta es do menos creo
qu'es lealtad y ánimo bueno
qu'en¹⁶ muger jamás he hallado.

aA

97

Il brano Anv.359 è il caso più semplice: invece di nominare Erasmo (Anversa 1568 e *Detti*), Venezia 1572 si riferisce a un generico uomo dotto. Millis, a sua volta, rende l'indicazione ancora più generica, servendosi di un pronome indefinito (algunos).

Millis.347. *Diferencia que a juicio de los sabios se halla entre el sabio y el ignorante.*

Siendo preguntado Platón qué diferencia había del hombre sabio al ignorante, respondió que tanta como del médico al enfermo. Y siendo preguntado lo mismo a Sócrates (aunque algunos lo atribuyen a Aristippo) respondió: envía el uno y el otro desnudos entre gente que no les conozca, y entonces lo verás [...]

Un altro elemento importante per stabilire che Millis si servì di Venezia 1572 e di nessun altro testo, neppure la traduzione di Belleforest, è che il testo castigliano presenta le stesse

giacché l'inchiostro si è scolorito e ha preso un colore marrone, come spesso accade per gli inchiostri del XVI secolo. Il verso appare oggi leggibile proprio grazie a questo scolorimento, che ha lasciato riemergere la stampa nera sottostante.

16. Mantengo l'aferesi per ragioni metriche.

lacune di Venezia rispetto alla *princeps*. Zanetti aveva fatto sparire tre racconti che si riferivano con eccessiva chiarezza alla sfera sessuale e che denigravano troppo patentemente il clero¹⁷. Questi tre racconti sono assenti anche nella versione di Millis che, di conseguenza, non doveva aver avuto accesso a materiale ulteriore rispetto a quello presente nell'edizione veneziana, e quindi non poteva né identificare, né tantomeno colmare le sue lacune. Belleforest, invece, tramandava i tre racconti.

Millis leggeva quindi la versione purgata delle *Hore di Recreatione* pubblicata a Venezia nel 1572, che costituisce il *terminus post quem* per l'elaborazione della traduzione: essa fu dunque composta fra il 1572 e il luglio del 1584, quando si ottenne la licenza di pubblicazione.

17. I brani soppressi da Venezia 1572 sono i seguenti: Anv.57, p. 42: «Quando sarà la più grande confusione fra gli uomini: Essendo domandato il dottissimo e famoso Guglielmo Budeo, quando sarebbe la maggior confusione che potesse essere fra gli uomini, rispose prontamente: "Il di della resurrezzione de' morti, che ciascuno ricercherà le sue membre"». Anv.291, p. 190: «Quanto i frutti di Venere siano dolci e soavi infino alle persone continenza e castità profitenti: È dato da natura che animali d'ogni sorte rationali e irrationali sono incitati dal diletto di Venere, dal quale se alcuni uomini s'astengono (che sono forse più rari che li bianchi corvi) si truova che spesso caggiono in gravi malattie. Fu adunque un eremita, il quale seppe si bene opprimere gli stimoli carnali, che infino alli ventisei anni casto si condusse. Ma caduto poi in gravissima malattia, i medici riferirono, che non sapevan altro rimedio per la sua salute, se non che egli usasse alquanto Venere. Ricusava ostinatamente l'eremita dicendo, voler più tosto morire che perdere la verginità tanto preclara, e tanto grata a Dio. Vinto nondimeno dall'asprezza del male, e dalla dolcezza del vivere, si lasciò finalmente dalli amici persuadere. Così essendogli condotta una bella giovane, si congiunse seco con tanto suo piacere, che si venne quasi manco. Ma riavutosi si cominciò a dolere, e a gittar tanta abbondanza di lacrime, che ne veniva pietà a tutti i circostanti, li quali pensando al certo che s'affliggesse per parergli aver mal fatto, il confortavano, e dicevano che egli stesse di buona voglia, perché Dio clementissimo padre gli perdonava, sapendo che egli ciò aveva fatto per ricuperare la sanità, e non per offenderlo: "Ehimé – disse l'eremita – che io non mi dolgo di cotesto, ma mi dolgo, e piango perché io ho indugiato tanto a provar sí grande, e singular dolcezza"». Anv.376, p. 246: «Quelli che son d'intelletto savi commendar molto il matrimonio: Ma veggiamo un poco quel che dice il sapientissimo Socrate, in favor delle donne e come l'intende l'Ariosto medesimo, quando egli scrive a suo senno, acciò che noi dimostriamo la fallacia, per non dir malignità delle opinioni di sopra. Socrate adunque, essendogli domandato consiglio da un giovane suo amicissimo se si doveva maritare o no, rispose, che la più piacevole, la più onesta e la più giusta cosa che possa far l'uomo per sodisfare a Dio, alla natura e alla patria, è di prender moglie onesta. E l'Ariosto scrivendo al suo fratello il conferma con lungo proposito e con molte ragioni, ma particolarmente con queste appresso, dicendo: Io fui di parer sempre, e così detto / l'ho più volte, che senza moglie a lato / non puote l'uomo in bontade esser perfetto / né senza si può star senza peccato. / Che chi non ha del suo, fuor accatarse, / mendicando o rubandolo, è forzato. / Et chi s'usa a beccar dell'altrui carne, / diventa ghiotto e oggi tordo o quaglia, / diman faggiani, un altro di vuol starne. / Non sa quel che sia amor, non sa che vaglia / la caritate e quindi avvien che preti / sono sì ingordi e sì crudel canaglia».

Benché Millis disponesse di una versione del testo già purgata, continua a trovare apologhi che non lo convincono, e opera una censura autonoma che si sovrappone a quella del testo di partenza. Elimina completamente alcuni racconti e interviene leggermente su altri. In due sole occasioni Millis decide di escludere racconti che erano stati soppressi anche da Belleforest, e in entrambi si trovavano chiari riferimenti alla sfera erotica:

Anv.154 (p. 100). *Brutto costume, ma pur usato da diversi, di far mercanzia delle mogliere*¹⁸.

Anv.289 (p. 188). *L'uomo maneggiando la donna, svegliar facilmente la concupiscenza*¹⁹.

I due racconti sono chiaramente improponibili a una censura spagnola, e quasi sorprende che Zanetti li avesse lasciati passare. Lo stesso Guicciardini, nell'edizione del 1583, soppresse il secondo. Però Millis è più sensibile degli altri censori al tema del sesso, ed elimina per questa ragione ulteriori racconti, come Anv.263 (p. 172):

Singulare esempio di continenza

Xenocrate discepolo di Platone, fu giovane di maravigliosa continenza. Intanto che havendo Frina meretrice bellissima, vantandosi, fatto gaggiura che ella alli suoi amorosi congiugnimenti il potrebbe allettare, introdottolo nel suo letto, non potè mai per qualunque incitamento, o arte d'amore, che essa piacevolmente li usasse, muoverlo a risentirsi. Laonde quei giovani che seco havevan giocato, domandavano il guadagno della scommessa, ma ella rispose loro prontamente che aveva parlato d'un uomo e non d'una statua.

Sarà perché il racconto parla di una prostituta, o perché la dignità del filosofo era messa in dubbio da un sospetto di impotenza, Millis preferisce tralasciare questo racconto e procedere con qualcosa di più innocuo. La sensibilità con-

18. «Cippo stando nel letto con la moglie, quando egli sentiva qualche innamorato che la venisse a trovare, faceva sembante di dormire e di russare, acciò che l'adultero gli potesse più facilmente far le corna». (p. 100)

19. «Un medico d'Arezzo, esendo stato chiamato per curare una bella giovane, la quale danzando s'era svolto un ginocchio, nel maneggiarla e trovarla tanto dolce e delicata gli si drizzò gagliardamente quel fatto, talché appena poteva tener in man le fasci salde, pur finì l'opera, e se ne levò sospirando; intanto la giovane gli domandò quel ch'egli aveva avere: niente, rispose il medico, imperoché in questa cura noi siamo del pari, io vi ho dritto un membro, e a voi a me n'avete drizzato un altro». (pp. 188-189)

troriformista di Millis si manifesta poi in tutti quei luoghi – e sono numerosi – in cui il buon nome del clero è messo in dubbio. Un esempio abbastanza chiaro è il seguente:

Anv.230 (p. 148) *Parabola dimostrante che la malvagia è buona per tutto il pasto.*

Il Piovano Arlotto fiorentino era prelato, ma molto piacevole e humano. Costui andando a un tratto a desinare con Francesco Dini, honorato cittadino, e postisi a mensa, Francesco gli disse: «Piovano, io ho della malvagia, vogliamola noi innanzi desinare o dopo?» A cui il Piovano rispose per parabola dicendo: «La beata Maria fu vergine avanti il parto, nel parto, e dopo il parto». Però Francesco, intesolo, non volle, come huomo magnifico, che a desinare si avesse altro, che malvagia.

Nulla si dice in modo diretto, ma la satira si trova quasi in ogni parola: un prelato amante del vino, e di un vino dolce il cui nome, oggi malvasía, suona quasi malvagio; corona il tutto una metafora blasfema sulla verginità di Maria. Per Millis fu troppo²⁰, e anche per Guicciardini, che non ripropose il racconto nel 1583.

Ci sono infine due casi in cui Millis non ritiene necessario eliminare tutto l'apologo, ma solo aggiungere o sostituire alcune parole. Il primo caso è un racconto sul gioco d'azzardo, tema che impegnava abbastanza la letteratura moralistica castigliana dell'epoca²¹. Millis sente la necessità di aggiungere al testo una breve chiosa:

Anv.397, p. 260

(uguale in Venezia 1572)

Un bel motto salvar talora altrui da danno e da vergogna

Francesco da Seminara, fatto prigioniero per haver giocato a dadi le sue sustanzie, dolendosi disse: «Questo podestà mi mette in prigione perché io ho giocato il mio, che farebbe egli s'io havessi giocato il suo?». Il podestà, udita quella piacevolezza, il fece subito trar di prigione e perdonogli.

Millis.384 p. 148v.

Un buen dicho libra alguna vez a otro de daño y de vergüenza.

Como estuviesse preso en la cárcel pública Francisco Seminara, porque avía jugado y perdido toda su hazienda a los dados, dixo quexándose: «Este governador me mandó prender, porque he jugado mi hazienda ¿Qué me hiziera si uviera jugado la suya?». Y como el governador uviesse entendido esta gracia, le mandó luego sacar de la prisión en que estaba y le embió libre, aunque no con lo que avía perdido.

20. Non lo fu per Belleforest, che mantiene il racconto, come faceva anche per Anv.263.

21. Per esempio, l'erudito Luque Fajardo, nel 1603, pubblicava un trattato contro il gioco d'azzardo: *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos* (Miguel Serrano de Vargas, Madrid).

Millis aggiunge alla storiella una frase che sottolinea l'irrimediabilità dei danni compiuti dal gioco d'azzardo, almeno dal punto di vista economico, perché alla funzione umoristica si accompagna quella esemplare. Più interessante è il suo intervento in un altro apologo: Anv.431, nel quale opera una vera e propria censura civile:

Anv.443, p. 297 (Venezia coincide)

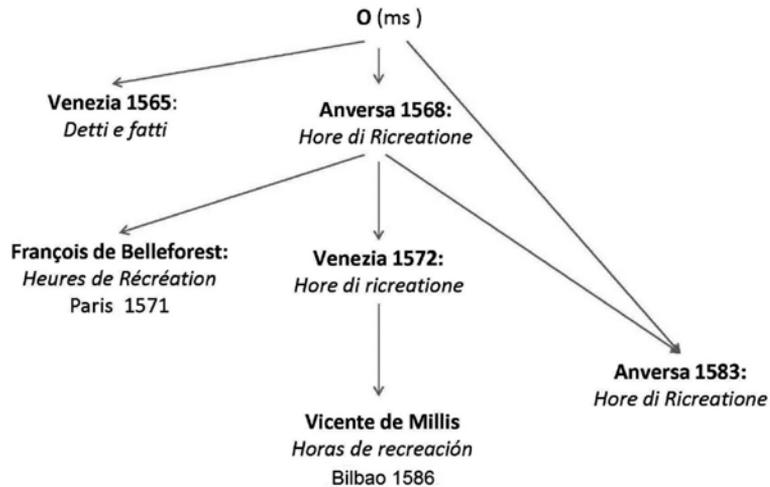
Le lettere apprezzarsi molto dalli uomini savi
Alfonso re d'Aragona, di Napoli e di Sicilia, havendo inteso che un certo re di Castiglia haveva detto che non si conveniva la dottrina delle lettere alli huomini nobili e generosi, esclamò dicendo: «Queste sono parole d'un bue e non d'un huomo».

Millis.431 p. 171r.

Las letras son muy preciadas por los hombres sabios.
Don Alonso rey de Aragón, de Sicilia y de Nápoles aviendo oýdo que un cierto rey de su tiempo avía dicho que las letras no eran cosa que pertenecían ni convenían a los hombres nobles y generosos, dixo que aquellas palabras no eran de Rey sino de buey.

Ai tempi degli Austrias, eredi delle corone unite di Isabella e Fernando, qualsiasi satira interna fra la corona di Aragona e quella di Castiglia doveva suonare inaccettabile a Millis, che decide di lasciare indefinita l'identità del re che difendeva l'ignoranza della nobiltà.

Per concludere questa prima parte di considerazioni sulla storia del testo, torno a proporre lo *stemma codicum*, integrato con le traduzioni di Millis e di Belleforest.



*Vicente de Millis Godínez: ritratto di un intellettuale
del Rinascimento a partire dalle sue opere*

Uno dei tratti più affascinanti di questa ricerca è poter ricostruire, almeno in parte, la vita e la cultura di intellettuali quasi dimenticati dalla storiografia come Vicente de Millis e la sua famiglia. È difficile fornire una vera e propria biografia o disegnare un preciso albero genealogico di questi piccoli imprenditori della cultura italiana in Spagna nel XVI secolo, ma si può mettere ordine fra le poche notizie disponibili nei documenti d'archivio e nelle opere che pubblicavano e scrivevano, per tracciare il profilo delle loro attività professionali e culturali. Ciò che sappiamo è che i Millis avevano origini italiane, nella città di Tridinum, oggi Trino Vercellese. Guillermo, padre di Vicente, nel 1530 aveva già una sua stamperia a Medina, e nel 1539 l'aveva trasferita a Salamanca²². A partire dai documenti raccolti da Pérez Pastor nel suo immenso volume *La imprenta en Medina del Campo*²³ si possono ricostruire le vicende degli eredi di Guillermo. Vicente nacque dal primo matrimonio di Guillermo, con Lorenza de Maldonado. Non si conosce con precisione la sua data di nascita, però alla morte del padre era minorenni e venne nominato quale suo tutore un fratello di Guillermo, Jacobo de Millis. Nel 1559, Vicente chiese e ottenne una licenza per amministrare i suoi beni, con l'unica limitazione di non poter vendere o impegnare l'attività senza l'autorizzazione di Jacobo²⁴. Nella lettera che concede la licenza, si dice che Vicente ha un'età compresa fra i 20 e i 25 anni, che significa che nacque fra il 1535 e il 1539. Nel 1560, Vicente comprò da suo zio una grande quantità di libri già stampati, fra i quali si trovavano le **grammatiche** del Nebrija, del Navarro e di Ayala, titoli molto richiesti nelle colonie americane, con la licenza di venderli in completa autonomia. Acquistò anche da alcuni banchieri francesi certe lettere di cambio, e tutto per una enorme quantità di denaro, che si aggirava intorno ai duemila ducati.

22. Per questi dati cfr. L. CUESTA GUTIÉRREZ, *La imprenta en Salamanca: avance de estudio de la tipografía salamantina (1480-1944)*, Universidad, Salamanca 1960, pp. 34, 39, 47-49. Guillermo de Millis si sposò poi con Isabel Vásquez.

23. C. PÉREZ PASTOR, *La imprenta en Medina del Campo*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid 1895.

24. «Venía y Licencia para que el menor Vicente de Millis pueda administrar sus bienes», *ivi*, p. 433.

Per poter raggiungere una cifra tanto esorbitante, Vicente impegnò la sua persona e tutti i suoi beni presenti e futuri, inclusa la casa vicina alla Iglesia Mayor dove aveva vissuto con i suoi genitori:

Os daré y entregaré cuenta real y verdadera con pago de todo ello cada y cuando me la pidiéredes y demandáredes y entonces llegue el plazo me executéis por ello, sopena el doblo, y la dicha pena pagada o no o graciosamente remitida, que todavía cumpla y pague lo que dicho es, y para ello obligo mi persona y bienes muebles y raíces, avidos y por aver y además de la dicha obligación general vos obligo e hipoteco por esencial y espresa obligación e hipoteca a la paga y cumplimiento de todo lo que dicho es, unas casas con otra casa junto a ellas que tengo y poseo tras de la Iglesia mayor de esta villa [...] las cuales me fueron adjudicadas por los bienes de la dicha Lorenza Maldonado mi madre.²⁵

Una storia che inizia così non può che finire assai male. Tuttavia, per almeno un decennio Vicente riuscì a mantenere in piedi prima una libreria e poi una stamperia: nel 1568 comprava da Mateo del Canto, fratello del celebre stampatore Francisco del Canto, ventisette quintali di caratteri mobili, due torchi e altro materiale per stampare al prezzo di 175.000 maravedí, somma che sembra aver potuto pagare in contanti. Nel 1572, però, aveva già ricevuto le prime ingiunzioni di pagamento²⁶. La stamperia di Vicente a Medina pubblicò alcuni titoli di eccellente qualità: un esempio è la *Hispania Victrix*²⁷ di Pedro Salazar, stampata a Medina nel 1570. Vicente si sposò con Ana Godínez: non possiamo ricostrui-

25. *Ivi*, p. 435.

26. *Ivi*, p. 443: «Poder de Ana Godínez, mujer de Vicente de Millis, a Juan Uribe, mercader de Medina, para cobrar de Bartolomé Hernández, buratero, cuarenta y ocho ducados que al dicho Millis su marido debe por el arrendamiento de un cuarto de la casa que tiene tras de la iglesia mayor de San Antolín en que al presente vive, y por el cual está obligado a pagar a razón de 24 ducados anuales. Esta cantidad queda para el dicho Uribe para en parte de pago de los mrs que dicho Millis le debe por una obligación de mayor cuantía que contra él tiene, y por la cual ha sido ejecutado por la justicia de esta villa [...] Medina del Campo 20 de diciembre de 1572»

27. P. DE SALAZAR, *Hispania victrix: historia en la qual se cuenta muchas guerras sucedidas entre christianos y infieles assi en mar como en tierra desde el año de mil y quinientos y quarenta y seys hasta el de sessenta y cinco: con las guerras acontecidas en la Berberia entre el Xarife y los reyes de Marruecos, Fez y Velez, impresa con licencia en Medina del Campo por Vicente de Millis, 1570*. Il documento è interamente consultabile su Europeana a questo indirizzo: http://www.europeana.eu/portal/record/9200110/BibliographicResource_1000126566102.html.

re con precisione la data delle nozze, però nel 1566²⁸ Ana inizia ad apparire nei documenti della famiglia²⁹. La donna doveva essersi impegnata per mantenere a galla l'attività del marito, giacché nel 1571 Vicente aveva fatto una procura a suo nome perché potesse incaricarsi del recupero dei crediti³⁰. I suoi sforzi furono inutili e la stamperia di famiglia fallì. Dal matrimonio fra Ana e Vicente nacque però Juan de Millis Godínez, il figlio che finanziò la pubblicazione delle traduzioni di Bandello e di Guicciardini negli anni '80. Dopo la bancarotta della stamperia, Vicente venne assunto da Julio e Lucas Junta, eredi di Juan de Junta, presso il laboratorio di Salamanca, nel quale il lavoro abbondava perché era appena arrivata dall'Escorial la commessa delle migliaia di volumi «del Nuevo Rezado». Erano i testi liturgici nuovi approvati dal Concilio di Trento: messali, cantoriali e breviari da diffondersi per tutta la Spagna e le colonie come unico supporto lecito alla liturgia. Re Filippo II aveva fatto ottenere al Monastero dell'Escorial il monopolio dell'edizione di questi testi per i territori della corona spagnola, ma il monastero non possedeva stamperie interne e per questo appaltava il lavoro ai Junta, i più grandi stampatori salmantini. Luisa Cuesta Gutiérrez sembra pensare che i Junta avessero messo Vicente a lavorare proprio ai testi del Nuevo Rezado³¹; tuttavia, in base alla cronologia delle sue opere che stiamo ricostruendo, sembra più probabile che, al riparo delle entrate garantite da questa commessa, Vicente potesse dedicarsi a una più libera attività intellettuale. Nel 1576 si trovava ancora al fianco dei Junta, ma a Madrid, dove si era trasferito con un ramo dell'attività Tomás, nipote di Juan³². Come si vedrà di seguito, in questo periodo Vicente riuscì a stampare alcune opere a proprio nome, utilizzando lo scudo del padre, grazie all'aiuto economico degli stessi Junta o dei

28. «Poder de Vicente de Millis, librero, y Ana Godínez su mujer, vecinos de Medina de Campo, a Antonio Calvo, vecino de Salamanca, para pedir y cobrar de Juan Godínez, Beneficiado de San Boal de esta Ciudad, todos los maravedíes, trigo, cebada, ecc. que dicho Juan Godínez debe a Ana Godínez, como curador suyo que ha sido» (C. PÉREZ PASTOR, *La imprenta en Medina del Campo* cit., p. 438).

29. I documenti dai quali traggio questa ricostruzione della vita di Vicente de Millis si trovano in C. PÉREZ PASTOR, *La imprenta en Medina del Campo* cit.

30. *Ivi*, p. 442.

31. L. CUESTA GUTIÉRREZ, *La imprenta en Salamanca* cit., p. 34.

32. Compare come testimone di alcune transazioni della famiglia Junta a Madrid, nell'ottobre del 1576. Per queste informazioni cfr. anche *ivi*, pp. 28-29 e 34-35.

Portonari³³, un'altra importante famiglia di stampatori salamantini che, come i Millis, proveniva da Trino Vercellese.

La traduzione del Guicciardini può fungere da guida nella ricostruzione di questi anni poco documentati della vita di Vicente de Millis e della sua famiglia, e suggerire indizi sulla cultura che si costruì. Il modo in cui tratta le fonti classiche e italiane del Guicciardini mi è servito come punto di partenza per delineare il suo immaginario. Sarà quindi opportuno partire dalle *Horas de recreación* e seguire Millis nel suo lavoro di traduzione.

Vicente de Millis e le fonti italiane delle Horas de Recreación

Com'è noto, l'opera di Guicciardini è una raccolta di brevi racconti esemplari, a metà fra il proverbio illustrato e l'apologo, che spesso chiamano in causa gli *auctores* come garanti della verità e dell'opportunità del proprio contenuto. È un'opera al confine tra narrativa, raccolta di facezie, e quelle che si chiamavano *polianteas*, ossia repertori che servivano a fornire a retori e predicatori con scarsa conoscenza delle lingue classiche citazioni ed esempi già pronti da usare. Nell'opera di Guicciardini, i filosofi classici sono spesso solo nominati e le loro parole e gesta sono riassunti, senza citazioni dirette delle loro opere; i versi di poeti latini come Virgilio, Ovidio e Orazio sono invece spesso riportati in lingua originale. Vicente traduce puntualmente in prosa e in castigliano tutti i versi latini che trova, ripetendo la citazione e inserendo una glossa come «que quiere decir», o «que es». Ecco un esempio:

Anv.496, p. 328. *Il modo di vincere e d'usar la vittoria.*

Il medesimo Agesilao diceva che il proprio ufficio di capitano è d'usar l'audacia contra' ribelli e la clementia contra i vinti. Il che conferma Virgilio a nome de' Romani con questa nobil sentenza:

Parcere subiectis et debellare superbos.

Millis.481, p. 188r. *La manera que se ha de tener para vencer y usar de la victoria.*

El mismo Agesilao decía que el propio oficio del capitán es usar de osadía contra los rebeldes y de clemencia contra los vencidos, y esto mismo es lo que confirma Virgilio diciendo: *parcere subjectis et debellare superbos*. Que es: perdonar a los vencidos, y guerrear a los soberbios y rebeldes.

Il traduttore francese François de Belleforest, invece, non trascriveva mai il latino e forniva direttamente una traduzione francese, spesso piuttosto libera. Usiamo come esempio lo stesso apologo appena citato:

33. A. DE OROZCO, *Declamations quadragesimales*, Vicente de Millis, exp. Simonis de Portonariis, Salamanca 1576.

Bellef.490 (f. 190v). *Moyen de vaincre et ensemble d'user de la victoire.*

Ce mesme Agesilas disoit: que le propre office d'un bon capitaine est d'user d'audace contre les rebelles, et de douceur envers les vaincuz: ce qui est confirmé par Virgile, disant ce noble vers : Pardonner le vaincu, et dompter l'orgueilleux.

Occorre chiedersi se Millis conoscesse il latino abbastanza per tradurre i versi e le frasi che trovava nell'originale, o se disponeva di traduzioni castigliane delle opere citate. Il numero e la varietà di queste esclude però che un intellettuale del XVI secolo, benché risiedesse in casa dei Junta, potesse avere a disposizione una biblioteca così vasta e disparata. Inoltre, Guicciardini raramente segnala la provenienza precisa delle sue citazioni: spesso si limita al nome dell'autore e solo in pochi casi fornisce anche il titolo dell'opera. È difficile quindi pensare che Millis potesse ricostruire a mente la provenienza delle citazioni e mettersi a cercare traduzioni già fatte, ammesso che esistessero. Dobbiamo quindi concludere che conoscesse il latino. Ce lo conferma un'opera pubblicata nel 1599 dallo stampatore Cristóbal Lasso Vaca, finanziato dal libraio Juan Boyer: si tratta di una traduzione di Vicente de Millis di un'opera di Polidoro Vergilio intitolata *De rerum inventoribus libri octo*, che in castigliano divenne *Los ocho libros de los inventores de las cosas*. Quest'opera, come si deduce dal paratesto³⁴ della traduzione e si segnala nel progetto Boscán³⁵, era stata messa all'indice, finché papa Gregorio XIII autorizzò la pubblicazione di una sua versione purgata curata da un certo Dionisio a Roma nel 1576. Vicente aveva tradotto (o adattato)³⁶ il testo autorizzato e suo figlio Juan

34. L'opera è completamente consultabile su googlebooks a questo indirizzo: http://books.google.it/books/ucm?vid=UCM5323828243&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

35. *Proyecto Boscán* - Catálogo de las Traducciones Españolas de Obras Italianas (hasta 1939) - Idea e coordinamento: María de las Nieves Muñoz Muñoz e Cesáreo Calvo Rigual © Data di creazione: 6 maggio 2002 - Ultimo aggiornamento: 14 gennaio 2009, sito creato da Ursula Bedogni, <http://www.ub.edu/boscan/>.

36. Bisogna segnalare l'opinione su questa traduzione di José Sancho Rayón, responsabile della scheda dedicata a quest'opera nel citato catalogo di Pérez Pastor (cp. 314): «Francisco Thamara tradujo esta obra al castellano, y la publicó con el título *Libro de Polidoro Vergilio, que tracta de la invención y principio de todas las cosas...* en Anvers en la enseña del unicornio dorado, en casa de Martín Nucio, 1550. Comparando esta traducción con la de Vicente de Millis se ve claramente que éste copió la primera casi *ad pedem literae*, teniendo cuidado de variar un poco los epígrafes y principios de los capítulos. Añadió los textos latinos a la traducción en

aveva chiesto la licenza per stamparlo nell'estate del 1584, lo stesso periodo in cui aveva chiesto e ottenuto la licenza per il Bandello e il Guicciardini. La ottenne il 16 di agosto di quell'anno, ma l'opera non fu mai pubblicata per i tipi della famiglia Millis. La *tasa* porta la data del 1588 ed è a nome di Juan Boyer, ma l'opera non venne pubblicata neppure allora e dovette aspettare fino al 1599, dopo la scadenza del privilegio chiesto da Juan de Millis. Può darsi che, visto che l'opera si trovava all'indice, Juan de Millis, che nel 1584 aveva per le mani molto materiale, preferisse concentrare i suoi sforzi economici su opere dal successo garantito, come i novellieri italiani, e lasciasse da parte quest'opera latina, potenziale latrice di problemi. Juan Boyer dovette comprare il privilegio dei Millis, arrivò a richiedere la *tasa*, ma non osò pubblicare il libro fino al 1599³⁷. Se ne fece carico Cristóbal Lasso Vaca: evidentemente, la carica d'eterodossia dell'opera, a quel punto, doveva essersi esaurita. Quello che ci interessa, comunque, è che, al momento di tradurre Bandello dal francese e Guicciardini dall'italiano, negli anni anteriori al 1584, Vicente de Millis aveva lavorato o stava lavorando a un'opera latina, lunga e complessa: in confronto a questo compito, le poche frasi contenute nelle *Hore* dovettero sembrargli un esercizio di scuola.

La prima conclusione che possiamo trarre, dunque, è che Vicente de Millis dominava bene le tre lingue romanze: italiano, francese e, ovviamente, castigliano, ma poteva affrontare direttamente anche testi nella madre delle lingue.

Ancora più interessanti per valutare il lavoro di Vicente de Millis sono però le citazioni di poeti italiani. È chiaro che Vicente sa tradurre la prosa, ma tradurre versi è assai più complicato, se non si conosce perfettamente la lingua di partenza. Bisogna quindi analizzare in dettaglio come si

verso que de los mismos había hecho Thamara, y suprimió los pasajes expurgados». Da ciò si deduce che probabilmente il lavoro di Vicente si limitò a collazionare la traduzione esistente con la versione latina autorizzata del 1576, per renderla pubblicabile. Queste considerazioni non influenzano le nostre conclusioni: benché il suo lavoro si limitasse a una comparazione, la competenza di Millis nella lingua latina rimane fuor di dubbio.

37. I Boyer erano una famiglia di editori molto ricca e di antica tradizione, proveniente da Lione. Comprare il privilegio e richiedere la *tasa* per questo libro non costituiva per loro un rischio finanziario, mentre lo era invece la pubblicazione di un'opera eterodossa, o priva dei permessi adeguati. Guillermo de Millis, padre di Vicente, era infatti finito in carcere a Valladolid nel 1547 per aver pubblicato senza licenza un *Repertorio de pragmáticas* di Andrés Martínez de Burgos (cfr. L. CUESTA GUTIÉRREZ, *La imprenta en Salamanca* cit., p. 48).

comporta con i frammenti poetici che trova nel testo italiano e chiedersi se traduce in prosa, parafrasando, come faceva Belleforest; se prova a tradurre in versi; e infine se, quando traduce in versi, questi sono suoi o provengono da traduzioni castigliane già esistenti delle opere citate.

Molto spesso, Guicciardini dice di citare l'*Orlando innamorato* del Boiardo. Nel farlo, però, cade nella confusione tipica dei suoi contemporanei italiani, ossia che, invece di citare l'opera del Boiardo, cita la riscrittura che ne aveva fatto Francesco Berni nel 1531³⁸. Quest'ultima si allontana assai dal testo originale e non è facile ricostruire corrispondenze puntuali fra luoghi dell'una e dell'altra versione. In Spagna, l'*Innamorato* era stato tradotto, ma a partire dai versi del Boiardo, senza tener conto delle sue riscritture³⁹. Di

38. Com'è noto, il testo di Boiardo apparve nella sua forma definitiva nel 1506 (di quest'edizione, Veneziana, è sopravvissuto un solo esemplare, che si trova nella biblioteca Marciana di Venezia e proviene dalla biblioteca di Apostolo Zeno). L'opera ebbe un grande successo e, negli anni immediatamente successivi, molti letterati ne scrissero delle continuazioni; l'esempio più celebre è l'*Orlando furioso* di Ariosto: una "gionta", come la definì l'autore stesso, all'*Innamorato*. Intanto, nel 1525 apparivano le *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo: questo testo condannava tutte le opere non conformi alla soluzione petrarchista e alle regole basate sul toscano di Petrarca e Boccaccio. La poesia del quattrocento non venne più stampata e presto si dimenticò. Il caso di Boiardo fu particolare: si trattava di un testo di ampia diffusione e alta qualità, che però era scritto in una lingua padana, che non aveva lessico né morfologia toscana. Per questo, il testo di Boiardo così com'era divenne imprevedibile e si prepararono due riscritture che potessero sostituirlo: la prima, di Francesco Berni (1527-31, ma pubblicata nel 1541) ebbe più fortuna fuori dall'Italia, e fra Sei e Settecento; la seconda, di Ludovico Domenichi (1546), grazie alla sua forma toscana e alla censura alle scene più chiaramente erotiche, si diffuse da subito anche in Italia, fino a sostituire l'opera originale. Le riscritture toscane permisero di sopravvivere all'opera e al nome di Boiardo, ma la maggior parte degli esemplari del testo originale andò perduta. Il testo di Boiardo venne ritrovato all'inizio del XIX secolo Antonio Panizzi, bibliotecario italiano della British Library, che lo fece ristampare, nonostante il parere contrario di Ugo Foscolo, che continuava a preferire il rifacimento berniano (cfr. C. Micocci, "Orlando innamorato" di Matteo Maria Boiardo, in *Letteratura italiana Einaudi. Le opere*, vol. I, pp. 823-867).

39. Sarebbe interessante approfondire lo studio della relazione fra il testo di Boiardo, le riscritture italiane e le traduzioni castigliane, per stabilire se ci sono margini di contaminazione. Tuttavia, da una collazione fra le prime ottave delle tre versioni italiane dell'opera e delle tre traduzioni castigliane, pare che queste ignorino l'esistenza degli apocrifi. Le traduzioni castigliane antiche dell'*Innamorato* sono schedate con precisione nel progetto Boscán, ma menziono qui quelle che precedettero la conclusione del lavoro di Vicente de Millis sul testo di Guicciardini (quindi prima del 1584). La prima è di Pero López de Santa Catalina, *Espejo de caballerías*, 1525, e *Libro segundo del espejo de caballerías*, 1527 (le due parti riunite uscirono nel 1533): troppo antica per risentire dell'embargo bembiano, è una traduzione in prosa della trama del Boiardo. La seconda, in versi, è di Francisco Garrido de Villena, *Orlando enamorado*, con una prima edizione nel 1555 e una terza nel 1581. La terza è di Hernando de Acuña, *De Orlando enamorado*, anch'essa in versi, ma si limita ai primi tre canti del primo libro e a parte dell'ottavo; fu pubblicata nel 1591, ma fu composta prima del 1580.

conseguenza, anche se Millis avesse conosciuto l'*Innamorato* con tanta precisione da poter individuare il luogo di provenienza di ciascun frammento citato da Guicciardini, e avesse voluto andare a cercarlo in una traduzione già esistente, non avrebbe trovato niente di utile, perché le versioni castigliane di Boiardo non coincidono con la riscrittura berniana che Guicciardini aveva davanti. Bisogna quindi concludere che tutti i casi in cui Guicciardini cita l'*Innamorato*, e Vicente traduce in versi, questi sono farina del suo sacco. Ecco un esempio:

Anv.326, p. 214 *L'ufficio di savio essere di premeditare il futuro, e poi tolerar costantemente qual si voglia accidente.*

Dice Aristotile che l'ufficio di savio è di premeditare e accomodare l'animo a tutto quello che può avvenire all'huomo. E che vien veramente da gran prudenza il prevedere che mal nessuno non ti possa accadere; ma che non vien da minor animo, il tolerar costantemente quello che ti fusse accaduto e molte cose dissimulare. E il Boiardo con la solita eleganzia disse:

Se miseri mortal fusser prudenti
in pensare, aspettare, antivedere
i vari casi e li pravi accidenti
che in questa vita possono accadere,
sarebbon sempre mai lieti e contenti,
e non harebbon tanto dispiacere,
quando Fortuna avversa gli saetta,
all'improvviso e quando men s'aspetta.

(*Orlando Innamorato* rifatto da Berni, ix, i)

Millis.314, p. 121r. *El officio del sabio es pensar en lo porvenir, y después sufrir con constancia qualquier trabajo.*

Dize Aristóteles, que el officio del sabio es pensar y acomodar el ánimo a todo aquello que puede suceder al hombre. Y que verdaderamente proviene de gran prudencia el remediar, que no te pueda suceder mal ninguno, pero que no es de menor ánimo el sufrir constantemente los trabajos que suceden, y disimular muchas cosas. Y assí el Boyardo con su acostumbrada elegancia, dijo:

Si los mortales fuessen hoy prudentes
en pensar, esperar, y proveer
los varios casos, y graves accidentes
que en esta vida pueden suceder,
estarían contino alegres y valientes
y no tendrían tanto desplacer
quando fortuna adversa les es fiera
al improvviso, y quando no se espera.

Gli endecasillabi di Vicente sono efficienti, ancorché non troppo regolari nel ritmo, e le rime seguono lo schema del testo di partenza.

Questi non erano i primi sforzi poetici di Vicente: già quando faceva lo stampatore si era cimentato nella composizione di due sonetti per accompagnare l'edizione della *Hispania Victrix* di Pedro de Salazar, che Vicente stesso stampò nel 1570. I sonetti sono di qualità accettabile: lo schema rimico è regolare, come dettano le norme; gli endecasillabi sono di tipo eroico: hanno un ritmo prevalente di accentazione in 2, 6, 10, senza accenti extraritmici, salvo poche eccezioni (per esempio il v. 3 e il v. 14 qui di seguito):

Sonetos del impresor en loor de esta historia y de su autor.

Aquí se cuentan guerras sucedidas
lector, de grande y mucha variedad,
por muchos que hora viven vistas y sabidas
por muy sabroso estilo y con verdad.

No es menos elegante que el de Homero,
de Tullio la elocuencia en él no falta,
mas antes es tan cierto y verdadero
que jamás no se vio cosa tan alta.

Salazar lo escribió, el historiador,
por muy gran excellencia así llamado,
es hombre de prudencia y gran valor

que cosas muy notables ha cantado
de guerras que al gran Carlo emperador
y por Philippe su hijo han ya pasado.

Quando traduce Guicciardini, Vicente ha sulle spalle più anni e più studi, e può quindi affrontare i versi delle fonti italiane con maggior perizia, come dimostrano le citazioni dell'*Innamorato* del Berni.

Un altro autore assai citato nelle *Hore* è Luigi Alamanni, poeta fiorentino della generazione del padre di Vicente, esiliato in Francia e molto apprezzato ai suoi tempi. Non sono note traduzioni spagnole dell'Alamanni all'epoca di Millis. Sembra che Diego Hurtado de Mendoza, intorno al 1540, si fosse cimentato con le satire, ma le sue traduzioni rimasero un manoscritto⁴⁰. Millis, quindi, traduceva per conto suo, e probabilmente conosceva solo le frasi contenute nel Guicciardini. Queste provenivano principalmente dalla produzione lirica dell'Alamanni (che comprendeva rime petrarchiste, ecloghe, elegie, satire...) e dal suo poema cavalleresco *Girone il Cortese*⁴¹. Come criterio generale, ma con eccezioni, Millis traduce in versi solo i componimenti lirici e in prosa quanto aveva contenuto narrativo. Quindi, la maggior parte delle citazioni del *Girone* sono volte in prosa, così come le citazioni della traduzione che Alamanni fece dell'*Antigone* di Sofocle;

40. Cfr. il citato progetto Boscán.

41. Un poema di 3590 strofe divise in 24 libri che il re di Francia Francesco I commissionò al poeta per celebrare l'eroe nazionale.

mentre le rime, ecloghe ed elegie mantengono i versi. Ecco alcuni esempi:

Anv.98, p. 65. *In che modo più facilmente la cattiva fortuna si tolleri.*

Essendo domandato Talete Milesio in che modo l'huomo possa più facilmente comportare la cattiva fortuna, disse: «Comporteralla se vedrà li nimici suoi in peggior grado di sé». E il gentil Alamanno a questo proposito disse:

Son due veri conforti all'infelice,
l'un rimembrarsi il tempo in cui già visse
con maggior doglia, e l'altro in mente havere
s'alcun vive di lui più tristo al mondo.

Millis.93, p. 32r. *De qué manera se suffre más fácilmente la fortuna contraria.*

Siendo preguntado a Thales Milesio, que de qué manera podría más fácilmente sufrir el hombre su adversa fortuna, respondió: «Considerarla quando viere a sus enemigos en peor estado que el suyo». Y Luys Alamanni dixo a este propósito elegantemente:

Es consuelo muy proprio al desdichado
notar bien la miseria en que ha vivido,
si fue mayor en tiempo ya pasado.
Y que con esto no pondrá en olvido
si alguno es, o fue, o ha sido
con miserias más qu'él atormentado.

Il testo di Alamanni era l'ecloga «Perché non trai la tua zampogna fuore». Millis traduce con una certa libertà, aumentando il numero dei versi della citazione originale: tranne il penultimo, sono tutti endecasillabi.

Come si è detto, Millis preferiva tradurre la narrativa in prosa, ma la prima volta che incontra una citazione del *Girone il Cortese* (canto II, ottava 135), prova a tradurre in versi:

Anv.51, p. 39. *L'amore causare infiniti errori con danno, e vergogna di chi lo segue.*

M[esser] Luigi Alamanni, come humanissimo gentilhuomo che egli era, veggendo un suo amico fieramente innamorato far infiniti errori con suo gravissimo danno delle facultà e dell'honore e finalmente farsi ridicolo a ognuno, l'ammonì piacevolmente in questo modo dicendo:

È già gran tempo ch'io conosco assai,
quanto Amor sia nimico al buon consiglio:
ma tra noi è tal conoscenza homai,
che sicurtà come vedete piglio
di ricordarvi che sta sempre in guai
chi in donna adora il variabil ciglio:
e quanto più ne l'huom sormontan gli anni,
più si scema il favor, crescon gli affanni.

Millis.47, p. 16r. *El amor es causa de infinitos errores con daño y vergüenza de quien le sigue.*

Micer Luys Alemani, que fue un cavallero docto y affable, viendo un amigo suyo que estava en gran manera enamorado, y que con mucha affrenta suya cometía grandes errores y daños assí contra su hazienda, como contra su proprio honor, y finalmente dava que reír a quantos sabían lo que hazía, le amonestó graciosamente diziéndole d'esta manera:

Gran tiempo ha que tengo muy sabido
qu'es enemigo amor d'el buen consejo,
y pues tenemos esto assí entendido,
assegurémonos en este claro espejo
y veremos, que siempre es afligido
el que sirve a muger, sea moço o viejo,
pues quanto más augmenta el hombre en años,
mengua más su dolor, crecen sus daños.

Il tentativo non ha però molto successo; dal punto di vista metrico, riesce a ricreare un'ottava che segue da vicino il testo originale, ma non capisce bene il significato dei versi 3 e 4. Nel testo italiano, l'io lirico ritiene di avere sufficiente confidenza con l'amico per potergli dire qualcosa che ha appreso a proprie spese, ossia che l'amore ottunde lo spirito e per questo lo deve evitare: siamo così amici, che posso difenderti da te stesso con la mia saggezza. Millis, invece, sembra capire che gli interlocutori si siano già detti così tante volte che l'amore costituisce un ostacolo all'intelletto, che possono darlo per assodato e proseguire con ulteriori argomenti: sappiamo bene che l'amore non lascia pensare con chiarezza, quindi dobbiamo tenerlo presente e trarne le dovute conseguenze.

Vista la complessità di questo frammento, Millis preferisce tradurre in prosa le occorrenze successive del *Girone*.

Vicente de Millis si mostra però assai più interessato alla composizione di versi quando si trova davanti a citazioni di poeti maggiori, che Guicciardini offre con abbondanza. Più volte, si cita la *Divina Commedia* di Dante Alighieri. Non esisteva, all'epoca di Vicente, una traduzione completa e in versi dell'opera del divino poeta⁴², ma Vicente non prende nemmeno in considerazione l'eventualità di ridurre in prosa i versi danteschi. Si pone dunque a lavorare con molta cura sui frammenti danteschi. I più estesi sono tre, due dei quali provengono dal *Purgatorio*, e uno, ancor più ampio, dall'*Inferno*.

Il primo proviene dal terzo canto del *Purgatorio*, vv. 34-39. Ecco l'apologo intero:

Anv.131, p. 85. *La maestà divina esser cosa incomprendibile ai mortali.*

Essendo domandato Simonide filosofo da Hierone tiranno, che cosa o quale fusse Iddio, prese tempo un dì a rispondere. L'altro giorno ne prese due. Dipoi ne chiese quattro, così duplicando sempre il termine. Ierone alla fine il domandò per qual cagione egli non rispondesse e sempre più in lunga la mandasse. «Perché quanto più ci penso – disse Simonide – tanto più trovo la cosa oscura e tanto più mi ci confondo dentro». E il nostro penetrantissimo Dante a simil proposito saviamente disse:

Millis.126, p. 43v. *La magestad divina es una cosa que los mortales no pueden comprender.*

Siendo preguntado el filósofo Simónides, por Hierón tyranno, qué cosa es o qual era Dios, pidió le término de un día para responderle, y venido aquél día, pidió le otros dos, y después pidió le quatro, y así yva siempre doblando el término. Finalmente preguntole Hierón, que porque no le respondía, y porque siempre alargava el término de la respuesta. A lo qual respondió Simónides diciendo: «Porque quanto más pienso en este negocio, tanto más oscuro le hallo, y más me confundo». Y así escribió el Dante muy sabiamente:

42. Cfr. A. RUFFINATTO, I. SCAMUZZI, *Le tre corone in Spagna, con appendici cervantine in Italia*, Celid, Torino 2008, cap. 1.

Matto è chi spera che nostra ragione
possa transcorrere l'infinita via
che tiene una sustanzia in tre persone.
State contenti, umana gente, al quia;
ché se potuto aveste veder tutto,
mestier non era partorir Maria.

Necio eres si crees, esperas, o pregonas
Saber entender la infinita vía
Que tiene una substancia en tres personas.

Questo è un brano assai complicato dal punto di vista teologico: è matto, o stolto, colui che spera che la nostra ragione possa ricostruire i percorsi del pensiero e dell'azione dell'Essere che è uno e trino, ossia mistero nella sua stessa natura, e quindi del tutto incomprensibile nel suo agire. Millis traduce semplicemente, senza alterare le possibili costruzioni grammaticali del testo. Capisce bene che si parla di una questione di intendimento, ossia dell'umana comprensione della natura e dell'agire divino; non altera l'ordine delle parole, in modo che «sustancia en tres personas» possa fungere sia da soggetto, sia da oggetto del verbo «tiene»: sei uno stolto se vai dicendo che puoi comprendere il cammino infinito del pensiero divino, la cui natura è mistero. Guicciardini citava anche la terzina successiva, che a Millis pare forse di contenuto rischioso (se voi umani foste in grado di capire tutto non ci sarebbe stato bisogno della nascita di Cristo...) e decide di sopprimerla, ritenendo di aver già reso l'idea che la fonte voleva dare⁴³.

Non rinuncia invece al secondo passo del purgatorio che trova sul suo cammino (*Pg. XI, 100-102*):

Anv.207, pp. 143-144. *Le sustanzie e la vana gloria di questo mondo essere alla fine e sogni e ombre.*

Un avaro caduto in grave malattia, appropinquandosi poi a morte e conoscendo pur finalmente che seco nell'altro mondo non haveva a portar cosa alcuna, si volse ultimamente alli parenti e alli amici, che gli erano d'attorno e disse: «Prendete hor dolce mia compagnia, da me esempio, accioché voi in acomular ricchezze più che l'onesto non vi affatichiate. Perché io che ho straziato tutto il tempo della vita mia in raunar beni e tesoro, mi avveggo di presente che morto che io sia (oltre a che io non ho veramente

Millis.199, p. 74v. *La hazienda y vana gloria de este mundo es al cabo una señal y sombra.*

Aviendo cayó un avariento en una grave enfermedad, viéndose cercano a la muerte, y entendiendo que no avía de llevar consigo al otro mundo ninguna cosa, se volvió últimamente a sus parientes y amigos que estaban alrededor d'el, y les dixo: «Dulces compañeros míos, tomad exemplo en mí, y no trabajéys más de lo justo en juntar riquezas, porque yo que he gastado todo el tiempo de mi vida en juntar hazienda y thesoros, veo ahora, que quando sea muerto (de más de que verdaderamente no he gozado ninguna cosa) de

43. Il cattolicesimo controriformista non vedeva di buon occhio la *Commedia* dantesca, ricca di invettive contro la corruzione della Chiesa. Non c'è quindi da stupirsi che il testo di Dante possa essere fatto oggetto di censura. Cfr. R. MONDOLA, *Dante nel rinascimento castigliano: "Infierno" di Pedro Fernández de Villegas*, Tullio Pironti, Napoli 2011, p. 10.

mai goduto niente) di tante terre e di tante preziosi vesti, che io non possederò altro, che cinque piedi di terreno e un lenzuol vecchio». Il gran Saladino benché come magnanimo signore, io nol metta qui a comparazione dell'avarò, ma a proposito della vana gloria di questo mondo, ordinò alla sua morte che in sul suo sepolcro fusse messo questo epitaffio: «Il Saladino re e possessore d'Egitto, di Siria, d'Arabia, eccetera, non possiede al presente altro, che tre braccia di terra». E però ben dice Piero Sabino:

Recte vive Deo, caetera fumus erit.

E il nostro Dante disse:

Non è'l mondan romor altro ch'un fiato
di vento, c'or vien quinci e or vien quindi;
e muta nome perché muta lato.

tantas tierras y preciosos vestidos no poseeré otra cosa sino cinco piés de tierra, y una sábana vieja. El gran Saladino, puesto que como magnánimo señor que era, no le comparo con el avariento, antes le traigo a propósito de la vanagloria d'este mundo, mandó quando murió, que sobre su sepultura pusiesen este epitaphio: El Saladino rey y poseedor del Egipto, Syria, Arabia, Suria, y otras muchas tierras, no posee otra cosa al presente, sino son tres cobdos de tierra. Y así dixo muy bien Pedro Sabino:

Recte vive Deo, coetera fumus erit.

Vive bien para con Dios, que todo lo de más es humo.

Y el Poeta Dante dixo:

No es otra cosa el ruydo humano
Sino un soplo de viento, que trocado
O viene d'este, o viene de aquel lado,
y muda nombre por mudar costado.

Ci troviamo nel girone dei superbi, a riflettere sulla vanità della gloria in questo mondo. Chi parla è il pittore Oderisi da Gubbio: punito per essersi creduto il migliore del mondo, ammette che Franco Bolognese fu un pittore migliore di lui e ammonisce Dante contro la vanagloria: non è che un vento che, con la direzione, cambia nome. Millis ricrea con fedeltà il concetto. Dal punto di vista metrico, Millis rompe la regolarità delle terzine e di tre endecasillabi ne fa quattro. Questo metodo non sarebbe accettabile per la traduzione di un brano più esteso, ma risolve efficacemente un frammento isolato come questo.

Diverso è il discorso quando si tratta dell'*Inferno*. Infatti, se Millis da un lato non rinuncia a offrire versi ai suoi lettori quando li trova in italiano, dall'altro non fa sforzi inutili quando dispone di una traduzione castigliana preesistente delle opere citate dal suo originale: è proprio nella ricerca di questi testi che Millis mostra le sue competenze di bibliofilo. Per tradurre le citazioni dell'*Inferno* di Dante recupera infatti l'antica traduzione di Pedro Fernández de Villegas, stampata a Burgos da Fadrique de Basilea nel 1515 come *La traducción del Dante de lengua toscana en verso castellano*⁴⁴, e la cita letteralmente. Il frammento più ampio dell'*Inferno* di fronte a cui si trova Millis proviene dal canto VII (vv. 73-96):

44. Per questa traduzione dell'*Inferno* cfr. l'opera citata di Roberto Mondola.



Anv.440, pp. 291-293. *Che cosa sia la fortuna e come ella giri la sua ruota.*

Dice Cristofano Landino che la Fortuna è influentia la quale procede dalla rivolitione de' cieli, e che ella come quegli gira veramente del continuo la sua ruota a tondo a tondo. Imperoché la ricchezza (dice egli) fa la superbia, la superbia impazienza, l'impazienza guerra, la guerra povertà, la povertà umiltà, la umiltà pazienza, la pazienza pace e la pace ricchezze. Dante nostro descrisse essa Fortuna con non minor dottrina, che eleganza in questa guisa dicendo:

Colui lo cui saver tutto
trascende
fece li cieli e diè lor chi
conduce,
sì ch'ogni parte ad ogni parte
splende,
distribuendo ugualmente la
luce;
similmente agli splendor
mondani,
ordinò general ministra e duce
che permutasse a tempo li ben
vani
di gente in gente e d'uno in
altro sangue,
oltre la difension de' senni
humani:
perch'una parte impera e
l'altra langue,
seguendo lo giudizio di costei,
che è occulto, com'in herba
l'angue.
Nostro saver non ha contrasto
a lei:
ella provvede, giudica e
persegue
suo regno, come il loro gli altri
dei.
Le sue permutation non
hanno triegue:
necessità la fa esser veloce,
sì spesso vien chi vicenda
consegue.

Millis.428, p. 167v. *Qué cosa es fortuna y como menea su rueda.*

Dice Christophoro Landino, que la fortuna es una influencia que procede de las revoluciones del cielo, y assí como él rodea verdaderamente ala continua su rueda ala redonda, por lo qual dize, que la riqueza la haze soberbia, la soberbia impaciente, la impaciencia guerra, la guerra pobreza, la pobreza humildad, la humildad paciencia, la paciencia paz, y la paz riquezas. Dante describió esta fortuna misma con no menor doctrina que elegancia, diciendo d'esta manera.

Aquel que trasciende a todo
saber
que hizo los cielos, y les dio
su guía
por cada su parte según
convenía
igual repartiendo su luz y
querer.
Ansí en semejante al humano
tener
de aqueste splendor de bienes
mundanos
les dió partidor a los siglos
humanos
Ministro y caudillo que uviese
el poder,
el qual permutasse por tiempos
de gente
y en gente passasse el triunfo
tan vano
sin otra defensa de seso
mundano
no aviendo respeto del sangre,
o pariente.
Aved perspicacia y sufrid
buenamente
que impere una gente y la
otra se caya,
siguiendo el juyzio de aquesta
do vaya
no menos occulto qu'en yerva
serpiente.

Villegas, Canto VII, *coplas* xiii-xvi:

Aquel que trascende por todo
el saber,
que fizo los cielos y dioles su
guía,
por cada su parte segund
convenía,
y igual repartiendo su luz y valer,
ansy en semejante al humano
tener,
de aqueste esplendor de los bienes
mundanos,
les dio partidor a los siglos
humanos,
ministro y caudillo que oviese
el poder,
el qual permutase por tiempos
de gente
y en gente pasase el triunfo tan
vano,
sin otra defensa de seso mundano,
no aviendo respecto de sangre
o pariente;
aved pues paciencia y sufrid
buenamente,
que inpere una gente y la otra
se caya,
siguiendo el juizio de aquesta
ado vaya,
no menos occulto que en yerba
serpiente.





Quest'è colei ch'è tanto posta
in croce
pur da color che le dovrian dar
lode,
dandole biasmo a torto e mala
voce.
Ma ella s'è beata e ciò non ode,
tra l'altre prime creature lieta,
volve sua sphaera e beata si
gode.

Pues vuestro saber tal
contraste no tiene
que aquesta provee y lo juzga
y prosigue
su reyno gobierna, su mando
se sigue,
según le es mandado su cargo
mantiene
su permutación no aver
tregua conviene
ninguno se quexe de su caso
atroce
la necesidad ser la haze veloce,
que espesso consigue su vez
al que viene,
a esta desean poner en
tormento
aquellos que d'ella loarse
devrían,
uvieron los bienes que no
merecían
y dan la blasphemia por
agradecimiento.
Mas ella no cura su torpe
lamento,
ni entiende en oýrlo, ni lloros
acata,
con otras primeras criaturas
beata
bolviendo su rueda prosigue
su intento.

Pues vuestro saber tal contraste
no tiene,
que aquesta provee y lo juzga y
prosigue,
su reyno gobierna, su mando
le sigue,
segund le es mandado su cargo
mantiene;
su permutación no aver tregua
conviene,
ninguno se quexe de su caso
atroce,
la necessidad ser la faze veloce,
que espesso consigue su vez al
que viene.
A esta desean poner en
tormento
aquellos que della loarse
debrían,
ovieron los bienes que no
merescían
y dan la blasfemia por
gradescimiento;
mas ella no cura su torpe
lamento
ni entiende en oyrlo ni lloros
acata
con otras primeras creaturas
beata
volviendo su rueda prosigue su
intento.⁴⁵

Questo passo è assai famoso: Dante vi espone un concetto di fortuna alternativo a quello proposto dagli *auctores* classici tanto citati da Guicciardini. Egli dedica molta attenzione a questo tema, e molti dei suoi apologhi trattano dell'imprevedibile evoluzione della sorte umana, volubile e capricciosa, che con la sua ruota innalza e affonda i popoli indipendentemente dal loro merito e dalle loro preghiere. In questi versi, invece, Dante illustra la complicata relazione di libera dipendenza che lega la fortuna alla provvidenza divina: la fortuna governa liberamente la sorte degli uomini, ma nell'ambito del disegno divino, perfetto ed equilibrato, che comprende tutta la creazione. Ciò però non implica

45. *Ivi*, p. 260.



che il suo agire debba risultare comprensibile all'intelletto umano, come si leggeva nei versi del *Purgatorio* citati sopra, e per questo gli uomini la bestemmiano, mentre dovrebbero benedirla come «gli altri dei», intesi nel senso delle leggi di natura che obbediscono ai più alti comandamenti divini. Certamente la complessità del passo spinse Millis a cercare il supporto del Villegas; si noti che, se Millis cercava di tradurre in endecasillabi, questo passo è invece composto da strofe di otto dodecasillabi, ossia *coplas de arte mayor*, diffuse in Spagna prima dell'avvento della poesia italianizzante di stampo petrarchista.

Il fatto che Millis conoscesse la *Comedia* di Villegas lo qualifica già come esperto bibliofilo, ma il suo orizzonte intertestuale è invero assai ampio. Il caso più interessante di tutta l'opera è quello di Ariosto. In tutti i luoghi in cui Guicciardini cita il *Furioso*, Millis si serve della traduzione castigliana di Jerónimo de Urrea. Come accadeva per Boiardo, Alamanni e Dante, Guicciardini non identifica mai il luogo preciso da cui provengono le sue citazioni, indicandone sempre solo l'autore, e in rari casi l'opera. Lo stesso accade con Ariosto; ciò nonostante, Millis riesce a rintracciare nell'immenso Urrea tutti i luoghi menzionati dalla sua fonte. Questa straordinaria competenza di Vicente non deve sorprendere, giacché, quando traduceva Guicciardini, aveva appena pubblicato un'edizione del *Furioso* castigliano per i tipi di Mathias Mares, lo stesso editore delle *Horas* e di Bandello. Uscì nel 1583, ma Vicente aveva ottenuto la licenza nell'estate del 1581; è un'edizione di primo livello, con carta e qualità di stampa eccellenti; è corredata di un commento in castigliano che Vicente compilò a partire da quelli che circolavano in Italia. Le caratteristiche dell'opera sono descritte nella prima pagina del volume:

Lo que de nuevo se ha puesto en este Orlando Furioso que nunca hoy en ninguna impresión en la lengua española se ha puesto es lo siguiente.

Primeramente, la vida de Ludovico Ariosto, que escribió en lengua toscana Juan Baptista Pinna.

Unas advertencias necesarias para el entendimiento deste libro que compuso en toscano Geronymo Ruselli.

Una declaración para entender mejor este libro, que compuso Fausto de Longiani.

Las anotaciones a cada canto, en las cuales se declaran

los lugares que tienen dudas, y se resuelven contradicciones y argumentos, escriben historias, u fábulas sumariamente, traducidas de los autores siguientes, y asimismo se ponen y señalan los autores a quien el Ariosto imitó y siguió: Geronymo Ruselli, Lodovico Dolce, Thomás Porcachi, Nicoló Eugénico.

Van todas las estancias numeradas.

En todos los cantos, quando se va prosiguiendo una historia. O contando de alguna persona, y se dexa, va señalado en la margen en qué canto, estancia o parte se volverá a hallar.

[...]

Todas las vezes que en la margen se viere algún nombre con letras versales, es señal que allí se trata del la primera vez.

[...]

Una tabla en que se verá como comienza cada canto.

En la margen van puestos los autores a quien el Ariosto imitó, siguió, o los sacó.

De manera que con lo que de nuevo se ha añadido y emendado, se puede decir que esta obra sale agora de nuevo a luz, pues todo ello son curiosidades y trabajo que nunca en nuestra lengua se hizieron, y algunas dellas tampoco en la toscana, como todo ello por ella se verá.

Tutti gli interventi sul testo elencati furono cura di Vicente de Millis, che acquisì in questo modo la sua competenza sull'opera: tradusse la vita di Ariosto, le annotazioni generali e quelle a ogni canto, e soprattutto curò il lungo lavoro di indicizzazione del contenuto. Era lui a sapere se un personaggio veniva nominato per la prima volta o se era stato già menzionato, e dove: lui sapeva a memoria gli *incipit* di tutti i canti (e la maggior parte delle citazioni ariostee di Guicciardini erano ottave incipitarie). Se teniamo conto delle date in cui vennero ottenute le licenze per stampare le traduzioni dal latino, italiano e francese di Vicente, vedremo che tutte lo vedono impegnato nella prima metà degli anni ottanta e che quindi tutte queste conoscenze gli erano ben presenti nel tradurre Guicciardini. Per facilitare la comparazione fra i dati, propongo nella pagina a fronte una tabella che ordini tutte queste opere cronologicamente, in base alla data di ottenimento della licenza.

Opera	Data e beneficiario della licencia	Data di pubblicazione	Stampatore	Editore
Urrea, <i>Orlando Furioso</i>	Vicente de Millis, 9 agosto 1581	1583	Matías Mares	Vicente de Millis
Guicciardini, <i>Horas de recreación</i>	Juan de Millis, 7 luglio 1584	1586	Matías Mares	Juan de Millis
Polidoro Vergilio, <i>Los ocho libros de los inventores de las cosas</i>	Juan de Millis, 16 agosto 1584	1599	Cristóbal Lasso Vaca	Juan Boyer
Bandello, <i>Historias trágicas ejemplares</i>	Juan de Millis, 8 settembre 1584	1589	Pedro Lasso	Juan de Millis

Le parole con cui Millis conclude la dedica dell'Urrea a Juan Fernández de Espinosa confermano che, quando stava terminando questo lavoro, ne aveva già altri iniziati:

Y también porque entiendo v.m. me hará merced de acatar mi servicio, tomando lo que yo he trabajado en ella de baxo de su amparo, y a mi poniéndome en el número y cuenta de sus servidores. Lo qual tendré por bastante remuneración del tiempo que en ello emplee, y será darme ánimo para que prosiga y acabe otras cosas que tengo comenzadas.

Quindi, le traduzioni di Guicciardini e Bandello, che videro la luce rispettivamente nel 1586 e 1589, ma che avevano già ottenuto la licenza nell'estate del 1584, con ogni probabilità erano già state cominciate nel 1581, e furono realizzate comunque nella prima metà degli anni ottanta. Vicente a quel punto doveva essere riuscito a liquidare gran parte dei suoi debiti e poteva dedicarsi ai suoi studi in autonomia, probabilmente ancora grazie alla tutela dei Junta: all'inizio degli anni ottanta si stava specializzando come traduttore dal latino, dal francese e dall'italiano, e poteva chiedere personalmente licenza per le sue opere, oppure farla richiedere al figlio Juan. Dalla licenza dell'Urrea si deduce anche che Vicente, Ana e Juan nel 1584 erano riusciti a tornare a vivere a Salamanca: «Por quanto por parte de vos Vicente de Millis Godinez estante en nuestra corte y vezino de la ciudad de Salamanca...».

È difficile ricostruire come migliorarono le condizioni della famiglia Millis, perché non compaiono più nei documenti di Medina del Campo, ma Vicente riesce ad affermarsi come intellettuale di più e meglio che come libraio o stampa-

tore. La sua cultura si manifesta nelle sue opere, negli angusti spazi di autonomia concessi dalla traduzione. Si è visto quali furono le sue capacità poetiche, che riescono a manifestarsi anche nei luoghi ariostei, quando questi hanno bisogno di essere adattati al contesto dell'apologo nel quale si trovano. È il caso del racconto Anv.431 - Millis.419:

Anversa 1568, p. 286

E l'Ariosto dice:
L'amante per haver quel ch'ei
desia,
senza guardar che Dio tutto
ode e vede,
avviluppa promesse e
giuramenti,
che tutti spargon poi per l'aria
i venti

Millis, p. 164r.

Y el Ariosto dixo:
Él que ama, por aver lo que
dessea,
sin más pensar que Dios está
delante,
haze promesas, haze
juramento,
que se tornan después en
poco viento.

Urrea, O.F. IX, v, 5-8.

Después que su dureza aquí
se vea
contra quien tanto bien le dio
bastante,
dama alguna de hoy más, si
cree, no crea
en palabras ni fe de moço
amante;
que por aver aquello qu'él
dessea,
sin más pensar que Dios está
delante,
haze promesas, y haze
juramento
Que se torna después un (*sic*)
poco viento.

aA

[Ariosto O.F. x, v, 5-8].

La sintassi del testo di Urrea non permetteva di tagliarlo come proponeva Guicciardini, quindi Millis modifica il primo verso della citazione perché si agganci al racconto, oltre a migliorare la concordanza fra «tornan» e il relativo soggetto: «promesas» e «juramento». Nonostante questi piccoli interventi, Millis segue fedelmente Urrea anche nei luoghi in cui si allontana dal testo di Ariosto, e quindi dalla citazione di Guicciardini, come nel caso che segue (Anv.410 - Millis.397):

Anversa 1568, p. 270

[...] Al cui proposito l'eccellente Ariosto dice così:

Millis, p. 154r.

[...] Y a este propósito dixo
muy bien el excelente poeta
Ludovico Ariosto:

Urrea⁴⁶, O.F., XLIV, i-ii

46. Le indicazioni di canto, ottava e versi in Ariosto e Urrea si devono intendere così: Ariosto (OF X, v, 5-8) = Ariosto, *Orlando Furioso*, canto x, ottava v, versi 5-8. Se non si indicano numeri arabi, significa che l'ottava è citata per intero. Citerò sem-



Quanto più su l'instabil ruota
vedi,
di fortuna ire in alto il miser
huomo,
tanto più tosto hai da vedergli
i piedi,
ove ora ha 'l capo, e far
cadendo il tomo.
Di questo esempio è Policrate
e il re di
Lidia e Dionigi e altri ch'io
non nomo,
che ruinati son dalla suprema
gloria in un dì nella miseria
estrema.

Così all'incontro quanto più
depresso,
quanto è più l'uom di questa
ruota al fondo,
tanto a quel punto più si
truova appresso,
ch'ha da salir, se de' girarsi il
tondo.
Alcun sul ceppo quasi il capo
ha messo,
che l'altro giorno ha dato
legge al mondo:
Servio, Mario e Ventidio
l'hanno mostro,
al tempo antico, e il re Luigi al
nostro.

Quanto en la inquieta rueda
ves muy alto
subir al mísero hombre
confiado
tanto d'el pié más presto en
fiero salto,
do la cabeça tuvo, ves colgado.
Ejemplo es Polícrato, y el Rey
alto
de Lydia, y Dionís, tan
encumbrado,
sin otros, que cayeron de
suprema
gloria en un día, a la miseria
estrema.

Assí al contrario, cuánto más
caído
el hombre en esta rueda va al
profundo,
tanto está en punto más de
ser subido
(pues rueda siempre) y verse
más jocundo.
Alguno se ve baxo mal
metido
Que el otro día leyes dio en el
mundo:
Servio, Mario, y Ventido cual
se sabe
vieron, y ahora el de Saxa con
Lantzgrave.

Quanto en la inquieta rueda
ves muy alto
subir al mísero hombre
confiado
tanto del pié más presto en
fiero salto,
do la cabeza tuvo, vees colgado.
Ejemplo es Polícrato, y el Rey
alto
de Lydia, y Dyonís, tan
encumbrado,
sin otros, que cayeron de
suprema
gloria en un día, a la miseria
estrema.

Assí al contrario, cuánto más
caído
el hombre en esta rueda va al
profundo,
tanto está en punto más de ser
subido,
pues rueda siempre, y verse
más jocundo.
Alguno se vee baxo mal metido
que el otro día leyes dio en el
mundo:
Servio, Mario, y Ventidió cual
se sabe
vieron, y ahora el de Saxa con
Lantzgrave

[Ariosto, *O.F.*, XLV, i-ii]

Il testo di Urrea, con uno sforzo di adattamento culturale, sostituiva l'omaggio a Luigi XII di Ariosto con la menzione di due personaggi appartenenti alle gesta germaniche dell'imperatore Carlo V: si tratta del duca di Sassonia Giovanni Federico e di suo cugino Filippo II di Hesse, chiamato Landgrave dal nome delle sue terre. Essi difesero il luteranesimo e difesero le azioni della lega di Smalcalda nella guerra contro Carlo V. La Lega fu sconfitta grazie all'intervento di un terzo

pre Urrea a partire dall'edizione curata da Vicente de Millis: *Orlando Furioso de M. Ludovico Ariosto, traduzido de la lengua toscana en la española por Don Gerónimo de Urrea*, impresso en Bilbao por Mathías Mares, año de 1583».



cugino, il duca di Danimarca Maurizio (che era anche genero del Landgrave), che aveva sostenuto la parte cattolica e riuscì a fare prigionieri cugino e suocero nella battaglia del 24 aprile 1547. Giovanni Federico e il Landgrave non furono giustiziati, ma Giovanni Federico dovette cedere a Maurizio la Sassonia, e il Landgrave fu condannato all'esilio perpetuo. Se il messaggio di Guicciardini era che la fortuna affossa i grandi e innalza gli umili senza alcuna considerazione della loro condizione precedente, la variante che Millis trova nell'Urrea sta a pennello. Esistono, tuttavia, altre varianti di questo verso, tramandate da edizioni diverse da quella di Millis e più vicine al testo italiano: l'edizione di Francisco José Alcántara⁴⁷ ne sceglie una più vicina alla lettera di Ariosto «Alguno se ve bajo mal metido / que el otro día leyes dio en el mundo: / Servio, Mario, y Ventidío antaño / lo muestran, y el rey Luis lo ha visto hogaño»; mentre l'edizione bilingue a cura di María Nieves Muñiz Muñiz e Cesare Segre⁴⁸ preferisce la variante dell'edizione Millis.

Restano da analizzare ancora due autori, che Millis poteva leggere in traduzione, e che possono aggiungere qualcosa al ritratto di lui che stiamo disegnando. Il primo, che non poteva mancare, è la seconda delle corone italiane, ossia Francesco Petrarca. La maggior parte delle citazioni petrarchesche di Guicciardini provengono dai *Trionfi* e solo in alcuni casi l'autore indica di quale trionfo si tratta. All'epoca di Vicente de Millis, esistevano solo due traduzioni castigliane di quest'opera. La prima fu pubblicata agli albori della stampa spagnola, a Logroño, nel 1512. Era opera di Antonio de Obregón, ed era corredata di una vita dell'autore e di un ampio commento, derivante dai commentari italiani di Bernardo Lapini; l'opera era in *quintillas*, ossia versi tradizionali di otto sillabe, organizzati in strofe di cinque versi con due rime consonanti. L'edizione era di altissima qualità e riproduceva le illustrazioni che adornavano la celebre edizione italiana dei *Trionfi* pubblicata a Venezia da Gregorio de Gregoriis nel 1508. Questa traduzione vide tre edizioni ulteriori: a Siviglia, Juan Varela di Salamanca la editava due

47. L. ARIOSTO, J. DE URREA, *Orlando furioso*, a cura di F.J. Alcántara, Planeta, Barcelona 1988.

48. L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, edición bilingüe de C. Segre y M.ª de las Nieves Muñiz, Cátedra, Madrid 2002, p. 2853n.

volte, nel 1526 e nel 1532; nel 1541 usciva a Valladolid, in casa di Juan de Villaquirán. Intanto, a Medina del Campo, nel 1554, in casa di Guillermo de Millis, padre di Vicente, usciva la prima edizione di un'altra traduzione, opera di Hernando de Hoces: «Los Triumphos de Francisco Petrarca, ahora nuevamente traduzidos en lengua castellana, en la medida, y número de versos, que tienen en el Toscano, y con nueva glosa. Véndense en Medina del Campo, en casa de Guillermo de Millis. Con Privilegio Imperial». L'edizione, anch'essa di prima qualità, era accompagnata da un commento tratto da quelli italiani di Alessandro Velutello (1525) e di Bernardo da Siena, detto Illicino (1475), e il traduttore si impegnava ad applicare alla traduzione di Petrarca i risultati degli sforzi di Garcilaso e Boscán per adattare l'endecasillabo alla metrica spagnola. Questo nuovo verso italianizzante, non condiviso da tutti gli intellettuali dell'epoca (per esempio, Cristóbal de Castillejo⁴⁹ lo trovava «effeminato») stava affermandosi proprio in quegli anni nella lirica spagnola, e i poeti, abituati ad altri ritmi, come l'*arte mayor*, trovavano difficoltà nel ricrearlo in modo efficace. Lo stesso Hoces, nell'epistola al lettore della sua traduzione, elenca le molte difficoltà che ha affrontato nel trasformare endecasillabi italiani in endecasillabi castigliani: rima, ritmo, vocabolario; tutta la poesia di Petrarca costituiva una grande sfida per il suo traduttore. Non bisogna sorprendersi, quindi, che Vicente, trovandosi davanti a versi dei *Trionfi*, ricorresse al lungo e accurato lavoro di Hoces, che probabilmente aveva in casa. In tutti i casi in cui Guicciardini segnala da quale trionfo trae la sua citazione, Vicente riesce a recuperarla nel testo di Hoces; tuttavia, quando Guicciardini dimentica di segnalare la sua fonte, Vicente non è sempre in grado di ricostruirla come faceva con Ariosto, e traduce per conto suo, oppure elimina del tutto la citazione, se questo non pregiudica la comprensibilità dell'apologo. Ecco alcuni esempi:

Anv.119, pp. 77-78. *Li uomini giusti e costanti dispregiar nobilmente la morte.*

Tommaso Moro cancellier d'Inghilterra, huomo per le sue rare virtù celebre per tutto il mondo, non volendo approvare che il re Henrico Ottavo si potesse far supremo capo della Chiesa Anglicana, fu sentenziato finalmente a morte, dandogli

Millis.114, p. 39r. *Los hombres justos y constantes desprecian noblemente la muerte.*

Thomás Moro canceller de Inglaterra (hombre que por sus raras virtudes fue nombrado en todo el mundo) no queriendo aprovar que el Rey Henrique octavo se pudiesse hazer cabeça suprema de la Yglesia de Inglaterra, vino finalmente a

49. Cfr. A. RUFFINATTO, I. SCAMUZZI, *Le tre corone in Spagna* cit., p. 81.

però tempo infino alla mattina seguente a rimutarsi di parere. Or essendo venuta l'ora della esecuzione, un gran personaggio da parte del re l'andò a trovare, admonendolo che gli era preparato il supplitio, imperoché se si fusse mutato d'opinione che'l dicesse, perché in tal caso gli portava la gratia regia. A cui il costantissimo Moro, non solo disprezzando il Re, e la sua gratia, ma non un punto stimando la morte, piacevolmente disse: «Signor, sí che io da poco in qua mi sono mutato d'opinione – del che rallegrandosi i circostanti, il Moro seguitò – peroché io aveva prima pensato di farmi tagliar la barba innanzi che andare alla morte, ma considerato poi più adentro questa cosa, mi sono mutato come io vi dico d'opinione, perché mi par meglio di lasciar tagliar la barba, e la testa in un medesimo tempo, si che andiamo a vostra posta» e voltatosi ad un amico che piangeva, per modo di consolar sé e lui, disse questo bei versi del Petrarca, autore molto lodato da lui:

Che più d'un giorno è la vita mortale?
 nubilo breve, freddo e pien di noia
 che può bella parer, ma nulla vale.

ser sentenciado a muerte, dándole término que hasta otro día por la mañana pudiesse mudar de parecer. Y siendo llegada la hora en que se avía de executar la sentencia, le fue a hablar de parte del rey un gran personage, diziéndole, que le estaba aparejado el castigo, pero que si mudasse parecer, que lo dicesse, porque en tal caso le llevaba la gracia y perdón d'el rey. Al qual le respondió Thomás Moro con mucha constancia, no solo menospreciando al Rey y la merced que le hazía, pero no teniendo en nada la muerte, y burlándose: «Señor, es así que yo de poco acá he mudado de parecer – y alegrándose dello los circunstantes, prosiguió el dicho Thomás Moro, diciendo – porque tenía pensado hacerme cortar la barba antes de ser llevado a morir, pero considerando este negocio más atentamente, me he mudado (como os he ya dicho) de parecer, por que me parece ser mejor dexar cortar la barba y la cabeça a un mismo tiempo, así que hazed vuestra voluntad». Y bolviéndose a un amigo suyo que estava llorando, queriéndole consolar a él y a sí, dixo estos versos del Petrarcha:

No es más que un día la vida congoxada
 Es breve y nublado, y muy lleno de enojos
 Sólo parece bien, y vale nada.

Questa è la prima occorrenza di Petrarca, e si tratta della terzina 21 del *Trionfo del Tempo*. Guicciardini segnalava che i versi erano di Petrarca, ma non diceva da che opera provenivano; quindi Millis non li trova nella traduzione di Hoces. Cerca di tradurli autonomamente, ma non riesce a produrre tre endecasillabi. I primi due versi hanno dodici sillabe: il primo, divisibile in 5 + 7, non rispetta il ritmo del dodecasillabo; il secondo sì, essendo scomponibile in due versi di sei sillabe. Riesce, infine a far rimare il primo verso col terzo⁵⁰.

In altri casi, Millis riesce a ricostruire da dove viene la citazione anche in assenza di indicazioni di Guicciardini:

Anv.292, pp. 191-192. *La morte non solo non perdonare a creatura alcuna ma ad ora ad ora admonirne in più modi della venuta sua.*

Rinaldo Tornaquinci, essendo come molto vecchio che egli era, affrontato dalla Morte, la

Millis.280, p. 106v. *Que la muerte no solo no perdona a ninguna criatura, pero cada hora nos amonesta de muchas maneras de su venida.*

Reynaldo Tornaquinci siendo ya muy viejo, y viniendo la muerte a visitarle para llevárselo consigo,

50. La traduzione di Hoces diceva: «Que es más breve de un día, y muy nublado / la vida, y de gran frío y de tal suerte, / que tiene buena haz, y envés malvado».



pregava, che ella volesse alquanto differire, almeno infino a tanto che egli facesse testamento e che egli le cose necessarie a viaggio di tanta importanza preparasse. A cui la Morte rispose così: «Perché non ti sei tu preparato insino a ora, avendotene io sì spesso ammonito?». E dicendo egli che non l'aveva mai più vista, la Morte soggiunse: «Come? Non ti admoniva io assai, quando che io ancor giornalmente rapiva li giovani, li fanciulli e li bambini? Quando che tu ti sentivi continuamente mancar il vedere, diminuir l'udire e li altri sensi indebolire e similmente le forze del corpo consumare, per tua fè non ti pareva egli, ch'io ti fussi propinqua? Veramente che tu non ti puoi scusar d'ignoranza e per tanto non si può più differire. Ma per mia giustificazione appresso di te e delli altri, che si potessin dolere della mia natura, io ti descriverò me stessa con quei bei versi del vostro gran Petrarca:

Io son colei, che sì importuna e fera
chiamata son da voi e sorda e cieca,
gente a cui si fa notte innanzi sera.
I'ho condott' al fin la gente greca,
e la troiana, a l'ultimo i Romani,
con la mia spada, la qual punge e seca.
E popoli altri barbareschi e strani,
e giugnendo quand'altri non m'aspetta,
ho interrotti mille pensier vani.
Or a voi quando'l viver più diletta,
drizzo'l mio corso innanzi che Fortuna,
nel vostro dolce, qualche amaro metta.

la rogaba muy ahincadamente que quisiese alargarlo un poco, alomenos hasta tanto que ordenasse su testamento, y que aparejasse las cosas necesarias para un camino tan importante. Al qual respondió la muerte estas palabras: «¿Porqué no te has aparejado hasta ahora, aviéndote yo amonestado tantas veces?». Él dixo que jamás la avía visto. La muerte replicó: «¿Cómo? ¿Y no te amonestava yo harto, quando no sólo llevaba tus iguales, de los quales casi no ha quedado ninguno, y quando cada día arrebatava a los mancebos, y niños, y los que se criaban, y aún todas las vezes que sentías que te faltaba la vista, se te disminuía el oír, y se te enflaquecían los otros sentidos y por el semejante se te consumían las fuerças del cuerpo? Dime, por tu vida ¿No te parece que entonces estava cerca de tí? Dígote verdaderamente que no se te puede excusar la ignorancia, y por esso yo no puedo alargarlo más. Pero porque no te puedas nunca quejar de mi naturaleza, yo te me pintaré a mí misma, con aquellos hermosos versos que escribió el gran poeta Petrarca:

Yo soy aquella que importuna y fiera
vosotros me llamáis, y sorda, y ciega
gente a quien muy temprano anochiera [sic].
Yo traxe al fin la clara gente griega
y toda la de troya, y la romana
con mi espada que tanto hiere y siega.
y toda la otra bárbara, o cercana:
y rompo como vengo muy secreta
mil cosas que figura gente vana.
Ahora os herirá mi gran saeta
que alegres sois, primero que fortuna
en vuestro dulce algún amargo meta.

125

I versi citati provengono dal *Trionfo della Morte* (vv. 36-48); Millis riproduce con fedeltà la sezione corrispondente della traduzione di Hoces, dalla quale differisce solo con varianti minori⁵¹. Si tratta di nuovo del tema della fortuna.

51. Per esempio, “anochiera” per “anocheciera” nel v. 38 può essere considerato un refuso. Invece, la variante “traxe” per “truxe” si deve a una preferenza dialettale. All’epoca, per la prima persona del pretérito indefinido, convivevano entrambe le forme, con una leggera minoranza della forma moderna (analogica rispetto all’infinito: traer-traje) che si sarebbe poi imposta. Nel *Corde* (*Corpus Diacrónico del Español*, Real Academia Española), fra il 1580 e il 1590, “traje” appare sei volte come verbo in autori religiosi, meno preoccupati per lo stile (Fray Juan de las Cuevas, Santa Teresa de Jesús), mentre “truxe/truje” ricorre nove volte in totale ed è più usato dai letterati: Luis de Góngora, Juan de la Cueva, Fray Luis de León. Indubitatilmente si percepiva ancora come forma più colta e d’accordo con la tra-



Il caso più interessante di citazioni petrarchesche di Guicciardini è senza dubbio il seguente:

Anv.426, pp. 281-282. *Il tempo sparir volando senza ritegno alcuno.*

Trovandosi messer Francesco Petrarca in una buona compagnia di gentiluomini, si venne fra le altre cose a ragionare della brevità della vita umana e come il tempo vola e fugge. Onde il Petrarca richiestone, a lor contemplatione, la celerità d'esso tempo, si come anchor oggi tra li suoi scritti veggiamo, descrisse leggiadramente in questa guisa dicendo:

Da l'aureo albergo con l'Aurora innanzi,
sì ratto usciva il sol cinto di raggi,
che detto avreste, e si corcò pur dianzi.
Io viddi il ghiaccio e li presso la rosa,
quasi in un tempo il gran freddo e 'l gran
caldo,
che pur udendo par mirabil cosa.
Veggio la fuga del mio viver presta,
anzi di tutti e nel fuggir del sole,
la ruina del mondo manifesta.

Millis.413, p. 161v. *El tiempo desaparece volando sin poderle tener.*

Hallándose micer Francisco Petrarca in una gran conversación de gentiles hombres cavalleros, vinieron entre otras cosas a hablar de la brevedad de la vida humana, y de cómo el tiempo buela y huye. Y siéndole pedido a Petrarca a su contemplación, qué era la presteza del tiempo, lo describió con mucha elegancia como al presente se vee en sus obras, y lo dixo por estos versos:

Que cuánto el tiempo vi pasar ligero
guiado de quien punto no reposa
no lo diré, porque poder no espero.
El zelo vi, y muy cerca la rosa,
el frío, y gran calor a un punto, y presto
que verlo pareció admirable cosa.
Mas quien mirar quisiere bien en esto,
verá lo que yo no considerava,
por donde en mayor yra quedo puesto.
Y en otra parte más adelante dijo:
Mi vida y la de todos va muy presta
qu'el gran huyr el sol sin reposarse,
el fin de todo el mundo manifesta.

Guicciardini citava tre terzine del *Trionfo del tempo* che nell'opera originale non si trovavano una di seguito all'altra. Millis, di nuovo, segue il tema dell'apologo per risalire alla fonte, e trova i versi corrispondenti in Hoces, ma non si rassegna a trattare Petrarca con forbici e colla: decide quindi di selezionare tre terzine di seguito del *Trionfo del tempo*, intorno a una di quelle citate da Guicciardini, e le propone tutte insieme: sono i versi 46-54 di Petrarca. Poi inserisce una glossa: «y en otra parte más adelante dijo», e conclude con la terza terzina scelta da Guicciardini, i versi 67-69 di Petrarca.

dizione, soprattutto nella metà meridionale della penisola. Il fatto che Millis cambi "truje", più letterario, tradizionale e aulico, con "traje" rivela che, nonostante la sua indubitabile cultura, non era un autore colto in senso tradizionale. (Per queste annotazioni si ringrazia Guillermo Carrascón). Ecco i versi di Hoces (cito dall'edizione di Guillermo de Millis): «Yo soy aquella que importuna y fiera / vosotros me llamáis, y sorda, y ciega / gente a quien muy temprano anocheciera. / Yo truje al fin la clara gente griega / y toda la de Troya, y la romana / con mi espada que tanto hiere y siega. / Y toda la otra bárbara, o cercana: / y rompo como vengo muy secreta / mil cosas que figura gente vana. / Ahora os herirá mi gran saeta / que alegres sois, primero que fortuna / en vuestro dulce algún amargo meta».

Dall'osservazione del testo compiuta fin qui, si può dedurre che Vicente de Millis era un traduttore colto, che poteva contare sulla tradizione della sua famiglia di librai e stampatori e attingere alle edizioni che aveva stampato suo padre, e non solo, per formarsi una cultura letteraria. Traduceva dal francese, dal latino e dall'italiano, sapeva comporre versi, conosceva perfettamente l'*Orlando Furioso* di Ariosto perché aveva curato l'edizione dell'Urrea, si orientava bene nei *Trionfi* di Petrarca, analizzava con attenzione i versi di Dante e conosceva la prima traduzione castigliana del suo *Inferno*. Per completare il ritratto della sua cultura, occorre aggiungere a questo panorama un libro, che doveva conoscere bene quanto l'Ariosto, se non ancora meglio: si tratta dei celebri *Emblemata* di Andrea Alciato. L'opera non era estranea allo stesso Guicciardini, che spesso lo menzionava fra i suoi *auctores*. Guicciardini citava Alciato nella traduzione italiana di Giovanni Marquale, che si intitolava *Diverse Imprese* (Marcé Bonhomme e Guillaume Rouille, 1551). Era un'opera di enorme diffusione, sia nella sua versione originale latina, sia nelle varie traduzioni francesi, tedesche, italiane e spagnole. Raccoglieva emblemi illustrati in versi, in un numero variabile fra il centinaio delle prime edizioni pubblicate in Germania (Augsburg 1531 e 1534), e i duecentododici delle ultime (negli anni venti del XVII secolo)⁵². Se Guicciardini citava dalla traduzione italiana, Millis si serviva di quella castigliana. Il traduttore era in questo caso Bernardino Daza, probabilmente identificabile con un professore di diritto dell'università di Valladolid, e la sua traduzione fu pubblicata a Lione, dagli stessi editori di quella italiana (Marcé Bonhomme e Guillaume Rouille, 1549). Lo stampatore (Rouille) e l'impresario (Bonhomme) avevano commissionato a una incisore chiamato Pierre Eskrick le matrici di ogni emblema per poter corredare ogni traduzione di illustrazioni uguali, un emblema per ogni pagina, conferendo così all'insieme di edizioni un'identità grafica

52. La storia completa dell'opera e della sua immensa fortuna si può leggere nella base dati dell'Università di Glasgow «Alciato at Glasgow», che fornisce anche le riproduzioni in formato immagine delle trascrizioni di tutte le edizioni recuperate, in tutte le sue traduzioni. *Alciato at Glasgow* - Alison Adams, Brian Aitken, Graeme Cannon, Stephen Rawles, Joanna Royle, Gillian Smith, David Weston, University of Glasgow, The British Academy, <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/index.php> [Consultato: 22 maggio 2014].

riconoscibile e permettendo ai lettori di trovare corrispondenze precise tra gli emblemi nelle diverse lingue. Nel paratesto dell'edizione castigliana, Daza assicura che ha avuto accesso a un'edizione latina con appunti dell'autore e che per questo la sua traduzione non è letterale. La differenza fra testo italiano e testo spagnolo è evidente quando si allineano gli apologhi in cui Guicciardini citava l'Alciato di Marquale, e Millis quello di Daza.

Anv.344, p. 226. *Le umane operazioni da una banda esser degne di riso, dall'altra di pianto.*

Heraclito e Democrito erano due filosofi famosissimi: questo, considerando le pazzie de gli huomini, sempre rideva; quello, considerando le lor miserie, piangeva. Or a questo proposito, volendo il grande Alciato dimostrare che la vita umana se ne va sempre di male in peggio, fece sopra ciò questi piacevoli versi.

Più dell'usato Heraclito ti veggio
Pianger gli affanni dell'humana vita:
per ch'ella se ne va di mal'in peggio,
et la miseria homai fatta è infinita.

Te Democrito ancor più rider veggio,
che non solevi, e la tua man m'addita;
che le pazzie son maggiori intanto,
che non è pari il riso, e meno il pianto.

Millis.332, p. 128v. *Las obras de los hombres por una parte son dignas de risa, y por otra de llanto.*

Heráclito y Demócrito fueron dos famosos filósofos, y este considerando las locuras de los humanos se reía siempre dellos, y el otro considerando sus miserias llorava a la continua. Y a este propósito queriendo Alciato mostrar que la vida humana va siempre de mal en peor, hizo estos elegantes versos.

Llora Heráclito, si llorar solías,
Que más hay que llorar hora en la vida.

Demócrito, si alguna vez reías,
Ahora ríe, que más está perdida.

Mientras más miro, más con vos barrunto
Como podré reír y llorar junto.

aA

Millis si comporta, in relazione ad Alciato, come aveva fatto per Ariosto: Guicciardini cita Alciato senza menzionare il luogo, ma Millis conosce l'opera tanto bene che rintraccia la citazione e la ripropone con le parole, e le libertà, di Daza: così, in questo caso, invece di un emblema di otto versi ne troviamo uno di sei. Per di più, in molti casi Millis si prende la libertà di aggiungere agli apologhi di Guicciardini citazioni di Alciato non presenti nel testo di partenza, quando gli pare che un emblema non menzionato dall'autore italiano sarebbe coerente con il tema trattato. Introduce le sue interpolazioni con una glossa del tipo "y el famoso Andrea Alciato, en sus *Emblemas...*". Ecco un esempio:



Anv.304, p. 200. *Numero, forma e natura delle grazie.* Gli antichi Greci fingevano le Gratie essere tre, Aglaia, Thalia e Euphrosine, e le dipingevano nude, per dimostrare che i benefici deono essere puri e semplici senza insidie o speranza di maggior profitto. Contrafacevanle giovani, perché la memoria del beneficio dee esser sempre fresca e non invecchiare. Apparivan ridenti, perché si dee dare e beneficiare il prossimo allegramente. Dipingevanle tre, dicendo che l'una porge, l'altra riceve e la terza rende. Due voltavano col viso verso di noi e una con la collottola, volendo significare che per una gratia che si riceva, se ne deve rendere due. Congiugnevanle strettamente insieme, dimostrando che le Gratie deono essere indissolubili e l'un beneficio preparar sempre l'altro e così far l'amicitia perpetua.

Millis.292, p. 112. *Número, imagen y naturaleza de las gracias.*

Los antiguos fingieron que las Gracias eran tres, llamadas Aglaya, Thalia, y Euphrosina, las quales pintavan desnudas, dando a entender que las buenas obras han de ser limpias y simples, sin ninguna doblez, o esperança de mayor provecho. Y pintavan las moças de poca edad, porque la memoria de la buena obra recebida ha de estar siempre fresca, y no se ha de envejezer. Parecía que se estavan riendo, porque la buena obra que se haze al próximo se ha de hazer con alegría. Y pintavan tres, diziendo que la una da, la otra recibe, y la tercera restituye. Las dos tienen los rostros bueltos hacia nosotros, y la otra está de espaldas, queriendo con esto mostrarnos y enseñarnos que por una buena obra que se rezibe se han de bolver y tornar a dar dos. Y allende de esto las atavavan [*sic*] muy estrechamente juntas, queriendo significar, que las gracias, no se han de poder dessatar, y asimismo que una buena obra ha de apercibir siempre a otra, y que assí se ha de hazer entre los que quisieren tener amistad perpetua. Y Alciato en sus Emblemas, dixo, en vn diálogo entre él y el Lector:

A: Tres gracias son que a Venus ayuntadas
sirven, y ninguna se le alexa,
deleite y otras cosas regaladas,
de servirla alegría jamás dexa
Eufrosine, y la tez le trae Aglaya,
Thalia persuasión y blanda queja.
L: ¿Porqué desnudas son? A: Para que aya
Gracia, menester es que aya clareza,
o porque la merced perdida vaya
que se haz al hombre, e assí va en pobreza
quien mucho da, quedándose desnudo?
A: Porque dos vezes dio quien presto pudo
dar lo que avía de dar, que el don que tarda
poco se estima por ser tardó y rudo.
L. Porqué buelta de espaldas se reguarda
la una dellas? A. El agradecido
de aquello que agradece más aguarda
que aquello que en pagar ha despendido
Las otras dos que quedan se lo pagan
que no dexan qu'l bien vaya en olvido.
el padre destas gracias que así alagan
fue Jupiter y Euronime la madre
las quales no a quien bien satisfagan
Y no ay alguna que a todas no quadre».



È interessante notare che, in tutti i casi in cui Millis interpola un emblema non menzionato da Guicciardini, quell'emblema non si trovava nella versione di Marquale, ma solo in quella di Daza, e che quindi Guicciardini non avrebbe potuto citarlo neanche volendo, perché non lo conosceva. L'apologo citato nell'esempio descrive la rappresentazione topica delle Grazie, e Millis non può evitare di vedere, nelle parole del suo autore, l'emblema *Las Gracias*; quindi lo inserisce, come avrebbe fatto Guicciardini, se l'avesse conosciuto. Questo fatto singolare dimostra che Vicente de Millis aveva raggiunto un'eccellente sintonia con il suo autore, condivideva con lui risorse culturali e testuali, e si impegnava a conoscere il suo intertesto ancor meglio di lui.

Conclusioni

Da questo lungo lavoro di analisi dei documenti d'archivio sulla famiglia Millis e delle pubblicazioni curate da Vicente, ho potuto trarre conclusioni di varia natura, che contribuiscono a disegnare un ritratto biografico e culturale del traduttore ed editore salamantino fin'ora mai raggiunto, oltre a rendere giustizia delle sue competenze linguistiche e letterarie, mai prese in seria considerazione. Già Menéndez y Pelayo aveva colto l'importanza dei documenti raccolti da Pérez Pastor per ricostruire il percorso editoriale dei Millis, ma si era fermato a un breve riassunto degli spostamenti geografici della famiglia e ai loro legami con i Junta, pronunciando sull'attività letteraria di Vicente un giudizio sommario di scarsa stima⁵³. Solo integrando questi dati con quelli relativi

53. «A las *Horas de recreación*, que es una de tantas colecciones de anécdotas y facecias, cupo traductor más humilde, el impresor Vicente de Millis Godínez, que las publicó en Bilbao en 1580. [...] Aunque la voluminosa colección del obispo de Agen, que comprende nada menos que doscientas catorce novelas, fuese continuamente manejada por nuestros dramaturgos y novelistas, sólo una pequeña parte de ella pasó a nuestra lengua, por diligencia del impresor Vicente de Millis Godínez, antes citado, que ni siquiera se valió del original italiano, sino de la paráfrasis francesa de Pedro Boaistuau (por sobrenombre Launay) y Francisco de Belleforest, que habían estropeado el texto con fastidiosas e impertinentes adiciones. De estas novelistas escogió Millis catorce, las que le parecieron de mejor ejemplo, y con ellas formó un tomo, impreso en Salamanca en 1589. [...] Presumía de cierta literatura, puesto que además de las obras de Guicciardino y Bandello llevan su nombre *Los ocho libros de los inventores de las casas*, de Polidoro Virgilio». M. MÉNENDEZ Y PELAYO, in *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Santander 1943, vol. III: *Cuentos y novelas cortas - La Celestina*, pp. 33ss. L'affermazione dell'erudito spagnolo non è completamente esatta in quanto in realtà Vicente de Millis si limitò a tradurre le prime quattordici novelle del volume francese, senza alcuna scelta né criterio.

alle compravendite di libri e materiali da parte di Vicente e con quelli forniti, tra le righe, dalle sue opere, ho potuto dar forma a un ritratto più completo.

I documenti, se analizzati in profondità, permettono di ricostruire che Vicente de Millis nacque fra il 1535 e il 1539 da una famiglia di stampatori originari di Trino vercellese. Suo padre, Guillermo, aprì la sua attività a Medina del Campo negli anni trenta del Cinquecento e vi lavorò fino alla morte, alla fine degli anni cinquanta. Rimasto orfano, Vicente rimase sotto la tutela dello zio paterno Jacobo de Millis, dal quale chiese di essere emancipato nel 1560. L'anno seguente comprò da suo zio la stamperia e tutti i libri che conteneva, indebitandosi assai. Si sposò con Ana Godínez prima del 1566, e con lei cercò di mantenere a galla la stamperia, che però fallì dopo il 1572. Vicente andò dunque a lavorare per i Junta a Salamanca, e poi a Madrid. Ebbe un figlio, Juan, che all'inizio degli anni ottanta lavorava già come libraio, e chiese la licenza per stampare le traduzioni del padre. Nonostante la bancarotta, la famiglia di Vicente potè, in alcune occasioni, tornare a stampare libri con l'antico sigillo di Guillermo de Millis, grazie all'aiuto delle altre famiglie di stampatori italiani, come i Junta o i Portonari, che li sostennero nei periodi più difficili.

I paratesti e i testi stessi delle opere stampate e curate da Vicente, invece, la dicono lunga sulla cultura tutt'altro che superficiale del traduttore di Bandello: senza dubbio, sapeva il francese, l'italiano e il latino a sufficienza per dedicarsi a traduzioni letterarie da tutte queste lingue. Del testo di Guicciardini, aveva a disposizione un'edizione veneziana leggermente purgata, edita da Zanetti nel 1572, alla quale sono risalita grazie alla collazione fra la traduzione e le edizioni italiane dell'opera allora esistenti. Le numerose citazioni di poeti italiani presenti nel testo di Guicciardini mi hanno permesso di sondare quali fossero le conoscenze dei Vicente de Millis nella nostra letteratura, e queste sono risultate significative: conosceva la traduzione dell'*Inferno* di Dante compiuta da Pedro Fernández de Villegas nel 1515; conosceva alla perfezione la traduzione di Urrea dell'*Orlando Furioso*, della quale aveva curato un'edizione commentata nel 1583; si orientava con agio nei *Trionfi* di Petrarca, che leggeva nella traduzione di Hoces pubblicata da suo padre nel 1554; conosceva, anche meglio di Lodovico Guicciardini, gli *Em-*

blemata di Alciato, nella loro versione castigliana: in alcuni casi, interpolava nella traduzione frammenti di quest'opera. Infine, operava sul testo di Guicciardini una censura propria, eliminando gli apologhi che avevano a che fare col sesso, che si scagliavano con troppa veemenza contro il malcostume del clero, o che mancavano di rispetto alla Casa Reale.

Ne emerge il ritratto di un uomo colto, appartenente al mondo del mercato e non a quello dell'università, com'era invece il caso di altri traduttori di novellieri (come Truchado, traduttore delle *Piacevoli notti* di Straparola)⁵⁴. Era inoltre pienamente inserito nella rete di solidarietà degli stampatori italiani in Spagna, condizione che gli permise di non andare in rovina per debiti e di sviluppare quello che si rivelò essere il suo talento principale: tradurre e curare le edizioni spagnole dei classici italiani, diventando un mediatore indispensabile per la condivisione di forme e contenuti letterari nell'Europa del Cinquecento.

54. Cfr. la tabella all'inizio del capitolo.

Hierónymo de Mondragón
traduttore de *L'hore di recreatione*
di Messer Lodovico Guicciardini Patritio Fiorentino

Maria Consolata Pangallo

aA

1. Cenni biografici e bibliografici su Hierónymo de Mondragón

133

Sulla figura di Hierónymo de Mondragón si hanno poche informazioni: solamente attraverso i paratesti e i testi delle sue opere a noi pervenute possiamo dedurre alcune notizie sulla sua vita, nulla sul luogo e sulla data di nascita. Gli scritti della sua produzione più facilmente reperibili sono due: la *Primera parte de los Ratos de recreación*, pubblicato in Saragozza presso Pedro Puig e Juan Escarrilla nel 1588, e la *Censura de la locura humana y excelencias della*, pubblicata a Lérida presso Antonio de Robles dieci anni dopo i *Ratos*, nel 1598.

Il primo, che ora prendiamo in esame, è una traduzione delle *Hore di recreatione* di Lodovico Guicciardini, opera che presenta una complessa tradizione editoriale in lingua originale che va dal 1565 al 1583 e include edizioni non autorizzate dall'autore.

Il secondo, come si può facilmente dedurre dal titolo (*Censura de la locura humana*), è un testo creato sul modello del *Moriae Encomium* di Erasmo da Rotterdam, anche se gli intenti dell'autore presentano una prospettiva totalmente diversa rispetto a quella dell'umanista olandese come lo stesso autore mette in evidenza esplicitando la sua intenzione moralizzante nel prologo al Christiano Letor: «advirtiendo

que todo lo mucho que engrandezco la Locura y digo en su alabança [...] va irónico i por vía de entretenimiento para más aganar la gente a leer lo conveniente y provechoso»¹.

Riguardo alla biografia di Mondragón, il primo dato si ricava dal frontespizio dei *Ratos de recreación*, là dove si afferma che egli fu professore di diritto e che esercitò la sua professione nella città di Zaragoza: «Licenciado Hierónimo de Mondragón, Professor en ambos Derechos, en la insigne Universidad de Çaragoça». All'interno del testo, poi, in un *rato* redatto autonomamente da Mondragón e interpolato nella sua traduzione attraverso una metalessi narrativa, troviamo alcune indicazioni relative alla presenza di Mondragón sia in Spagna, sia in Italia, negli anni ottanta del suo secolo: «Acuérdome que en el año ochenta i dos, haziendo noche en la ciudad de Murcia [...]» (f. 49v), e poco più avanti: «Semejante a esto es lo que me contaron en la villa de Susa, fundada al pie del Moncenís, en los confines de Lombardia [...]» (f. 50v).

Alcune informazioni in più, anche se sempre scarse, sui viaggi e sui luoghi in cui risiedette Mondragón le troviamo nella *Censura de la locura humana y excelencias della*². Qui si parla di periodi trascorsi in Italia, ad esempio: «Como me contaron una vez, hallándome en Nápoles, unos soldados que no avía mucho que avían llegado de hazia Milán [...]» (p. 17r); «Estando en Nápoles me contaron, que otro loco avía dado a un galán [...]» (p. 57v); «Pudiera traer aquí otros infinitos dichos [...] sólo con uno que oí contar en Bolonia, quiero rematallos [...]» (p. 64r). Altrove, invece, scopriamo traccia dei suoi spostamenti in Spagna, accompagnati da brevi cenni a singoli episodi, o da dettagliate descrizioni di alcune città

1. Sulla rielaborazione da parte di Mondragón del *Moriae Encomium* di Erasmo da Rotterdam si veda R. SURTZ, *En torno a la Censura de la locura humana y excelencias della de Jerónimo de Mondragón*, «Nueva Revista de Filología Hispánica», XXV (1976), n. 2, pp. 352-363. Surtz sottolinea come il testo di Mondragón, immerso in un clima di controriforma, sia privo della prospettiva ironica di Erasmo: «al fingir alabar las “excelencias” de Stultitia, la ironía erasmiana la censura al mismo tiempo [...]». Pero esta elasticidad irónica de los conceptos es casi inconcebible en el caso de Mondragón que vive en la España contrarreformista [...]. Por consiguiente, todo debe resultar ejemplar y explícito: los vicios son vicios y las virtudes virtudes» (pp. 354-355).

2. Per uno studio approfondito sulla *Censura de la locura humana y excelencias della* si veda A. VILANOVA, *Erasmo y Cervantes*, Barcelona, Lumen 1989, pp. 48-63; J. DE MONDRAGÓN, *Censura de la locura humana y excelencias della*, edición, prólogo y notas de A. Vilanova, Seleccion Bibliófilas, Barcelona 1953.

tra cui Barcelona, Valencia, Zaragoza e Lérida. Bisogna ricordare che le ultime due sono le città in cui sono stati stampati i suoi scritti. Supporre degli itinerari pare azzardato, anche perché Mondragón non fornisce indicazioni temporali che permettano di datare la sua permanenza nelle città che descrive; le uniche date ricavabili sono quelle relative agli anni di pubblicazione dei suoi scritti. In conclusione, possiamo dire soltanto che egli visse principalmente in Spagna, dove lavorò come professore nell'Università di Zaragoza e dove pubblicò i suoi scritti, e che visitò alcune città italiane.

Per quanto riguarda la produzione di Hierónimo de Mondragón possiamo basarci sui repertori bibliografici più noti e sugli studi relativi alla stampa nel secolo XVI; essi ci forniscono informazioni che non sempre coincidono, ma possono aiutare a ricostruire una panoramica sui suoi scritti. Citerò solamente i principali, quelli che, tra l'altro, possono fornire informazioni sui testi ormai perduti di Mondragón. Il noto *Manuel du libraire et de l'amateur de livres* di J. Charles Brunet³, si limita, infatti, a indicare due opere di Mondragón che, allo stato attuale delle nostre conoscenze, risultano non pervenute; si tratta dell' *Arte para componer en metro castellano*, Lorenzo de Robles, Zaragoza 1593 e della *Universal i artificiosa orthografia de latin y español*, Zaragoza, 1594 (non è indicato lo stampatore).

A sua volta, il *Repertorio de impresores y libros impresos en Aragón en el siglo XVI* di Juan Manuel Sánchez⁴, descrive quattro testi di Mondragón: la *Primera parte de los Ratos de Recreación* pubblicata nel 1588 presso Pedro Puig i Juan Escarrilla; l' *Arte para componer en metro castellano*, pubblicata nel 1593 presso Lorenzo de Robles; la *Prosodia latina en castellano*, sempre presso Lorenzo de Robles nel 1593 e l' *Universal y artificiosa ortografía* in una edizione curata da Miguel Ximeno Sánchez e pubblicata nel 1594.

Successivamente, Antonio Palau y Dulcet⁵ indica tre pro-

3. Cfr. J. CH. BRUNET, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, vol. III, Silvestre, Paris 1843, p. 430.

4. Cfr. J. M. SÁNCHEZ, *Repertorio de impresores y libros impresos en Aragón en el siglo XVI*, Imprenta Alemana, Madrid 1908, pp. 84, 94 e 95 (consultabile anche on line all'URL: archive.org/details/impresoresylibro00snuoft).

5. Cfr. A. PALAU Y DULCET, *Manual del librero hispanoamericano*, Palau, Barcelona 1957, vol. X, p. 21.

dotti di Mondragón con i relativi stampatori: *Universal y artificiosa ortografía de Latín y Español*, Zaragoza 1589; *Arte para componer en metro castellano*, Lorenzo Robles, Zaragoza 1593; e *Censura de la locura humana y excelencias della*, Antonio Robles, Lérida 1598.

M. Menéndez y Pelayo⁶, poi, cita Mondragón tra i primi autori della poetica spagnola con la sua *Arte para componer en metro castellano* e la *Prosodia Latina*, rilegate insieme e pubblicate a Zaragoza presso Lorenzo de Robles nel 1593. Egli indica anche un'edizione della *Censura de la locura humana y excelencias de ella* come imitazione del *Moriae Encomium* di Erasmo.

Esaminando l'antico repertorio di Nicolás Antonio⁷ ritroviamo Hierónimo de Mondragón come «professor juris Caesaraugustanus» e autore dei seguenti scritti: *Ratos de recreación*, *Censura de la locura humana*, *Universal y artificiosa ortografía de Latín y Español*, e, rilegate insieme, *Arte para componer en metro castellano* e *Prosodia latina en Castellano*.

Infine, la bibliografia di José Simón Díaz⁸ è forse la più completa al riguardo ed è l'unica che fornisce notizie intorno alla sua attività negli anni 1609, 1607 e 1617. Simón Díaz, infatti, oltre ai *Ratos de recreación*, *Prosodia Latina en castellano*, *Arte para componer en metro castellano*, *Censura* e *Universal y artificiosa ortografía de Latín y Español*, aggiunge all'elenco tre volumi: *El maravilloso regimiento y orden de vivir, de Arnau de Vilanova*, traducción de Jerónimo de Mondragón, Barcelona 1606⁹; *Admirables secretos para conservar la mocedad, retardar la vegez, ser casto*, por el Licenciado de Mondragón, J. Amello, Barcelona 1607, conservato presso la biblioteca nazionale di

6. Cfr. M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1940, vol. II, cap. x, pp. 215-216 (consultabile anche on line nella Biblioteca Virtual Menéndez Pelayo all'url: larramendi.es/menendezpelayo/i18n/micositios/inicio.cmd).

7. Cfr. N. ANTONIO, *Bibliotheca hispana nova, sive hispanorum scriptorum qui ab anno md ad MDCLXXXIV floruerunt notitia*, Ibarra, Madrid 1788, tomo I, p. 590.

8. Cfr. J. SIMÓN DÍAZ, *Bibliografía de la literatura Hispánica*, CSIC, Salamanca 1992, vol. XV, pp. 169-171.

9. Simón Díaz cita l'esistenza di una copia facsimile che include le due traduzioni di Mondragón dei testi medievali del medico Arnau de Vilanova dedicati Jaime II de Aragón. Il volume è indicato da Simón Díaz come presente nella biblioteca Menéndez y Pelayo di Santander anche se attualmente non risulta nello schedario; si tratta di: J.A. PANIAGUA ARELLANO, *Arnau de Villanova. El maravilloso regimiento y orden de vivir: una versión castellana del "Regimen sanitatis ad regem Aragonum"*, Zaragoza 1980.

Parigi; e infine, *Arnau de Vilanova, Breuissimas y ciertas reglas para tener salud. Traducidas por Jerónimo de Mondragón, Barcelona 1617.*

Tirando le fila di questo breve discorso, possiamo tranquillamente affermare che gli scritti di Mondragón conservati sono tre: i *Ratos de recreación*, la *Censura de la locura humana y excelencias della*, e *Admirables secretos para conservar la mocedad, retardar la vegez, ser casto.*

Inoltre, i repertori bibliografici ci permettono di aggiungere alcune informazioni alle pochissime in nostro possesso sulla sua vita: trapela così l'immagine di un erudito del tempo, professore di legge a Zaragoza, con interessi diretti verso campi diversi: argomenti linguistici, letterari e anche medici. L'indicazione delle date di pubblicazione dei suoi scritti fornita da José Simón Díaz testimonia il protrarsi della sua attività fino al 1617, dopo questa data non si hanno informazioni di alcun genere sul nostro traduttore.

2. Primera parte de los Ratos de recreación

La complessa situazione della tradizione italiana del testo delle *Hore di ricreazione* di Lodovico Guicciardini è descritta nel dettaglio da Anne-Marie Van Passen e da Rosemary Stoye¹⁰ che mettono in evidenza due rami principali nella tradizione di quest'opera. Il primo derivante da una edizione non autorizzata dall'autore, diffusa da Francesco Sansovino a partire dal 1565 e pubblicata a Venezia presso Domenico Nicolini e presso Giorgio de' Cavalli, con il titolo di *Detti e fatti piacevoli et gravi*. Il secondo ramo deriva dalla prima edizione curata da Lodovico Guicciardini e pubblicata per la prima volta ad Anversa nel 1568 presso Guglielmo Silvio con il titolo

10. Per una descrizione delle edizioni antiche delle *Hore di ricreazione* si veda l'introduzione all'edizione moderna curata da Anne-Marie Van Passen: *Lodovico Guicciardini, L'ore di Ricreazione*, Bulzoni, Roma 1990; e l'articolo della stessa autrice: A.-M. VAN PASSEN, *Lodovico Guicciardini, L'ore di Ricreazione, bibliografia delle edizioni*, «La Bibliofilia», 92 (1990), dispensa II, pp. 145-214. Per quanto riguarda le traduzioni antiche, della stessa autrice: *L'Hore di ricreazione: les traductions françaises, allemandes et anglaises*, in P. JODOGNE (a cura di), *Lodovico Guicciardini*, Peters Press, Louvain 1991, pp. 203-212. Per gli studi in particolare sulla traduzione francese realizzata da Belleforest cfr. R.E. STOYLE, *François de Belleforest as Translator from the Italian*, unpublished dissertation towards the degree of Master of Arts, Exeter University, 1981; e *How to account of Belleforest's command of Italian?*, «Bibliothèque d'Humanisme et renaissance», XLIX (1987), n. 2, pp. 383-388. Per gli studi sulla vita e sulle opere di Guicciardini si veda anche R.H. TOUWAIDE, *Messire Lodovico Guicciardini gentilhomme florentin*, B. de Graaf, Nieuwkoop 1975.

di *Hore di ricreazione*¹¹. Da questa edizione autorizzata dall'autore deriva, secondo Anne-Marie Van Passen, un manipolo di edizioni pubblicate a Venezia presso l'editore Christoforo Zanetti nel 1572 (con ristampe nel 1574 e nel 1576). L'editore veneziano agisce sul testo di Guicciardini con piccoli interventi censori omettendo alcuni detti per motivi inerenti alla religione o per il loro contenuto lascivo. Quanto all'edizione pubblicata ad Anversa nel 1583 presso Pietro Bellerio, suddivisa in tre libri, con correzioni e aggiunte dell'autore dichiarate nel frontespizio del volume, essa rappresenta con tutta probabilità l'ultima volontà dell'autore.

Volendo prendere in esame i testi che possono mostrare punti di contatto con la traduzione realizzata da Hierónimo de Mondragón è opportuno includere, oltre alle edizioni italiane, due traduzioni antiche: quella francese realizzata da François de Belleforest e pubblicata a nel 1571 a Parigi presso J. Ruelle con il titolo di *Les heures de recreation*¹², e la prima spagnola realizzata da Vicente de Millis Godínez e pubblicata nel 1586 con il titolo: *Horas de recreación*¹³.

Occupiamoci, ora, dell'esemplare di Mondragón pubblicato a Zaragoza nel 1588, presso Pedro Puig e Juan Escarrilla.

Già da una prima osservazione superficiale del testo, possiamo notare alcuni aspetti che sono peculiari di questa traduzione, a iniziare dal titolo: *Primera parte de los ratos de recreación*, dal quale emerge che Mondragón trasforma le *Hore* in *Ratos*, a differenza del primo traduttore spagnolo Vicente de Millis e di quello francese che traducono letteralmente il termine *Hore* rispettivamente con *Horas* e *Les heures*.

L'indicazione *primera parte*, poi, fa supporre una traduzione parziale del testo: Mondragón, infatti, traduce e numera solo 47 racconti (senza contare alcuni inseriti e non numerati), una quantità minima rispetto ai 513 presenti nella prima edizione autorizzata da Guicciardini nel 1568 e ai 727

11. Per questo studio utilizzo un esemplare del 1569, in tutto simile all'edizione del 1568 pubblicata ad Anversa, sempre presso Guglielmo Silvio.

12. Il titolo completo della traduzione francese antica è: *Les heures de recreation et apres disnes de Louys Guicciardin Citoien et gentilhomme Florentin. Traduit d'Italien en François par François de Belle-Forest Comingeois. Avec privilege. A Paris, par Ian Ruelle rue S. Iaques, à l'ens. S. Ierosme, 1571.*

13. Cfr., in questo volume, l'articolo di Iole Scamuzzi sulla traduzione spagnola realizzata da Vicente de Millis che offre anche un approfondito panorama sulle edizioni e traduzioni antiche delle *Hore di ricreazione*.

dell'ultima curata dall'autore nel 1583. La possibile seconda parte non verrà mai realizzata anche se annunciata nel frontespizio: «He querido sacar como de passo, para solamente provar la mano, esta primera parte: la qual si caiere en gusto, prometo poner en la segunda o añadir esta, con cosas de no menor curiosidad i entretenimiento: i sino, quedarse han como dizen en el saco, para otra mejor seria» (f. C2r). È da notare anche che tra i testi italiani solamente l'edizione pubblicata ad Anversa nel 1583 presenta una suddivisione in parti, tutte le altre edizioni delle *Hore* (incluse la traduzione di Millis e quella di Belleforest) non numerano i detti e non presentano suddivisioni.

Lo stesso traduttore nel frontespizio dichiara il suo modo di operare, attraverso una selezione dei racconti di Guicciardini e allo stesso tempo l'inserimento di aggiunte autonome per illustrare gli stessi:

Primera parte de los Ratos de recreación, del excelente Humanista M. Ludovico Guichiardino, patricio Florentino. Traduzidos de lengua Italiana, i añadidos otros muchos que se han puesto, en lugar de algunos que se han dexado de traduzir, por ser de poco provecho. E ilustrados con muchas autoridades, de poetas i otros graves Escriutores Griegos, latinos, Españoles, Italianos, i Franceses: por el licenciado Hierónymo de Mondragón, Professor en ambos Derechos, en la insigne Universidad de Çaragoça.

Nell'approvazione del testo redatta da Padre F. López Chales, si sottolinea che esso presenta aggiunte rispetto all'originale italiano: «traducidos y añadidos».

Una lunghissima dedica è rivolta al Ilustrísimo Señor don Luis Ximénez de Urrea, conde de Aranda, Vizconde de Vio-ta, Señor del Vizcondado de Rueda i de la señoría o tenencia de Alcalatén. In essa si descrive la famiglia di Luis Ximénez Urrea dalle sue origini antiche, suggerendo addirittura una presunta discendenza da Ettore di Troia.

Nel *Prólogo al lector*, inoltre, troviamo una dichiarazione d'intenti nella quale Mondragón ci informa sul suo concetto di traduzione e su quello dell'epoca, in base ai quali appare prevalente la rielaborazione. A proposito della tipologia delle sue interpolazioni Mondragón dichiara:

He los traduzido mediante el Divino favor, [...] trabajado mucho en ellos (ratos) ilustrándolos con diversas autorida-

des, assí de los mejores poetas Griegos, Latinos, Españoles, Franceses que he podido, como de los mesmos Italianos i otros Escriptores, de más de los que en ellos había [...]. He añadido también algunos ratos algún tanto curiosos, poniéndolos en lugar de otros del Autor, que he dexado de traduzir, por parecerme de poca sustancia e indignos del sabio i grave Lector. He dexado de poner los lugares de las autoridades por mi traídas, pues el Autor en las suias no los puso: aun que también le pudiéramos traer a el, los mas dellos. Los quales, i todo lo demás que de nuevo se ha aumentado, he querido señalar, con una estrella puesta en la margen, para que no se quite el trabajo i honra al que compuso la obra, i para que no piensen los arriba dichos, que io me quiero engrandecer con sudores ajenos. (ff. B8v e C1r)

Le dichiarazioni dell'autore coincidono con le riflessioni sulla traduzione presenti nel XVI e XVII secolo. Com'è noto, nel campo della traduzione religiosa si realizza nel Rinascimento un vero e proprio cambiamento, in senso qualitativo e quantitativo rispetto al periodo precedente, e questo cambiamento influisce anche sulla traduzione profana. Infatti, da una concezione medievale che si atteneva, in espressione di riverente rispetto verso la Sacra Scrittura, a una traduzione strettamente "ad litteram"¹⁴ si passa a quelle affermazioni polemiche di alcuni spiriti liberi che avvertono l'urgenza di rendere il testo sacro alla portata di tutti. Diventa questo l'impegno delle varie correnti della Riforma, che intendono fornire al pubblico una traduzione della Sacra Scrittura che sia accessibile, e quindi formulata nelle lingue nazionali, e che sia interpretata in quello che si ritiene sia il suo vero significato (quel significato che in precedenza la Chiesa aveva trascurato di presentare, privilegiando una resa letterale).

Questa nuova prospettiva innesca delle conseguenze che estendono la loro rilevanza sul dominio più generale dello sviluppo della concezione della teoria della traduzione. Si verifica una emancipazione dalle strutture del testo originale (pur sacro) a vantaggio dell'utilizzo e del rispetto della lingua e della cultura del sistema di arrivo.

Al di fuori del campo religioso, nell'ambito della lettera-

14. A questo proposito si vedano, tra gli altri, i noti studi di: G. MOUNIN, *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino 1965, pp. 38-39; A. HURTADO ALBIR, *Traducción y traductología*, Cátedra, Madrid 2001, pp. 107-109; B. TERRACINI, *Il problema della traduzione*, Serra e Riva, Torino 1983, p. 51.

tura profana che ora ci interessa, l'attività di traduzione nei secoli XVI e XVII assume caratteristiche distinte a seconda che essa sia attività mediatrice dal latino a una lingua vernacolare, oppure da una lingua vernacolare a un'altra¹⁵. Evidentemente la prima tipologia di traduzioni si svolge lungo l'asse verticale, dove la verticalità è determinata dal loro rimontare al passato e dalla superiorità di prestigio del latino, lingua per eccellenza classica, internazionale e aristocratica¹⁶.

Nel caso del testo di Mondragón ci troviamo di fronte a una traduzione di argomento profano che potremmo definire di tipo orizzontale, tra lingue nazionali, e non verticale dal latino o dal greco considerati come modelli. Poiché in questo tipo di traduzioni non si tratta di competere con un vero e proprio modello, l'*aemulatio* dei valori estetici perde generalmente di importanza: non si hanno dunque grosse pretese a livello artistico, e invece assume rilevanza la resa semantica, il problema della ricerca di una equivalenza il più possibile soddisfacente tra le lingue, e la consapevolezza delle difficoltà e degli scogli del passaggio linguistico e culturale¹⁷.

Muta la natura stessa dell'atto del tradurre e la considerazione della fatica del traduttore assume valutazioni diverse: essa è considerata da alcuni in modo spregiativo, come attività inferiore e dipendente dal testo originale, da altri, decisamente più numerosi nel Seicento, molto positivamente.

Secondo quest'ultima concezione, alla traduzione viene riconosciuta non solo una grande utilità perché rende disponibili alla lettura testi altrimenti inaccessibili per il pubblico, ma anche una dignità data dall'essere le traduzioni stesse opere nuove. In alcuni casi, infatti, le traduzioni nel Seicento reclamano e si attribuiscono lo statuto di opere originali. Esse in generale si appropriano del testo di partenza, realizzando

15. Un interessante studio sui "volgarizzamenti" in età medievale è quello di C. LAPUCCI, *Dal volgarizzamento alla traduzione*, Valmartina, Firenze 1983.

16. Georges Mounin ricorda come il pensiero vigente all'epoca fosse quello della supremazia delle due lingue classiche rispetto alle lingue moderne. Cfr. G. MOUNIN, *Teoria e storia* cit., p. 46.

17. Interessanti a questo proposito le riflessioni di Agnello Baldi, che rileva come nel Seicento le rielaborazioni traduttorie da testi moderni, ma anche da classici, avvengano in un clima di sostanziale disinteresse filologico. Cfr. A. BALDI, "La Fenice rinascente" di Tommaso Gaudiosi e la traduzione letteraria nel Seicento italiano, «Studi secenteschi», XVIII (1977), pp. 127-140.

un adattamento al nuovo contesto culturale che si concretizza spesso attraverso interventi testuali importanti¹⁸.

Ed è proprio in questa prospettiva che si inserisce la rielaborazione di Hierónimo de Mondragón, con caratteristiche diverse dalle altre traduzioni europee delle *Hore*, che si mantengono più vicine al testo di partenza.

Bisogna ricordare inoltre che in Spagna nel periodo in cui opera Mondragón sorgono una serie di miscellanee e trattati di stampo moralistico sia in campo religioso sia profano; basti pensare alla *Silva de varia lección* di Pero Mexía (1540) o al *Jardín de flores curiosas* di Antonio de Torquemada (1570).

Tornando al testo dei *Ratos* di Mondragón, appare evidente che il traduttore presenta un numero ridotto di detti e molte interpolazioni da lui indicate (come si legge nel prologo) con «una estrella en la margen». Il volume inizia proprio con una aggiunta, anche se è da notare che non sempre Mondragón si mantiene fedele alle sue stesse indicazioni. Infatti, nel testo si trovano indicati come produzione originale *ratos* che in realtà derivano da Guicciardini, accanto a interpolazioni create da Mondragón e non indicate come tali¹⁹.

La tipologia delle aggiunte è varia, spazia da brevi chiarimenti esplicativi a lunghe moralità o racconti di vario genere inseriti per illustrare i casi descritti. Questa modalità di azione conferma l'inclinazione del traduttore aragonese verso la rielaborazione del testo in forma di appropriazione e in direzione di una miscellanea, più che di una traduzione in senso stretto.

18. Confermano questa prospettiva le riflessioni che propone Hendrik van Gorp riguardo alle traduzioni europee del genere picaresco. Egli evidenzia come sia predominante nel Seicento un atteggiamento più libero rispetto al passato nei confronti del testo da tradurre, che spesso si realizza in cambiamenti anche contenutistici e adattamenti al contesto culturale del testo di arrivo. Cfr. H. VAN GORP, «*Translation and Literary Genre: The European Picaresque Novel in the 17th and 18th Centuries*», in TH. HERMANS (a cura di), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Croom Helm, London 1985, pp. 136-148.

19. Un esempio emblematico di questo modo di agire può essere rappresentato dal *Rato* n. 36 che si intitola: «Como la Sofisteria i vana Ostentación no se halla en los hombres sabios» (pp. 62v-65v). Nella versione originale di Guicciardini esso occupa all'incirca dieci righe sul tema dell'ostentazione (e si presenta identico nell'edizione del 1568 e in quella del 1583 curate dall'autore), mentre nella traduzione di Mondragón il racconto occupa sette pagine nelle quali il traduttore inserisce, dopo il detto, riflessioni e riferimenti alla filosofia di Protagora, riferimenti al diritto e alla retorica, e un frammento di un altro detto di Guicciardini. Tutti questi elementi sono accostati senza dare indicazione della parti interpolate (con il simbolo della stella) rispetto all'originale italiano.

Lo studio del possibile testo di partenza usato da Mondragón per realizzare la sua traduzione non ha ancora prodotto risultati sicuri. In ogni caso, per questo tipo di indagine occorre mettere a confronto il testo di Mondragón con la precedente traduzione in spagnolo realizzata da Vicente de Millis e pubblicata a Bilbao nel 1586 (due anni prima dei *Ratos*). Da questa indagine emerge che, in merito ai racconti presenti nei due testi, è possibile escludere che Mondragón abbia usato la traduzione di Millis per realizzare la sua versione perchè il traduttore aragonese include due racconti delle *Hore* di Lodovico Guicciardini che Vicente de Millis aveva trascurato.

Si tratta dei detti n. 43 e n. 41²⁰ (secondo la numerazione di Mondragón). Il titolo del *Rato* 43 è: «Como el Hombre se debe apartar quanto pueda de acercarse a las Mugerres» (pp. 77r-77v). Nell'originale di Anversa del 1568 questo racconto si trova alle pp. 188-189, con il seguente titolo: «L'uomo maneggiando la donna, svegliar facilmente la concupiscenza». Conviene segnalare che questo detto, assente nella traduzione di Vicente de Millis, lo è anche nella traduzione francese realizzata da François de Belleforest. La probabile causa dell'omissione da parte di Millis e di Belleforest di questo racconto è da imputare al suo contenuto erotico.

Il *Rato* n. 43 ci permette di eliminare dal panorama dai possibili testi a disposizione di Hierónimo de Mondragón anche l'ultima edizione curata da Guicciardini e pubblicata nel 1583 poiché in questa versione l'autore omette il detto in questione.

Il secondo racconto non presente in Millis è tradotto da Mondragón con il titolo: «Acudida respuesta de una muger, con la qual hizo callar a su Marido impertinente i renzilloso» (pp. 79v-80r). In questo caso la traduzione è priva di interpolazioni del traduttore e, come nel caso precedente, il racconto presenta contenuti erotici. Nelle edizioni italiane di Guicciardini pubblicate ad Anversa nel 1568 e nel 1583 il racconto è identico ed è proposto con il titolo: «Pronta risposta di donna da far racchetare i tenaci, e querimoniosi mariti»²¹.

20. In questo punto del testo di Mondragón è presente un errore di numerazione: il detto in questione appare tra il n. 44 e il n. 45 ed è indicato come n. 41.

21. Diversamente dal *Rato* n. 43, in questo caso il traduttore francese non omette il racconto nella sua versione, nonostante la tipologia del contenuto.

Un'ulteriore conferma dell'indipendenza del testo di Mondragón dalla traduzione di Millis ci viene proposta da un altro elemento, a mio avviso, assai significativo. All'interno del *Rato* n. 4 Mondragón traduce in modo completo il testo originale italiano che include una citazione di due terzine del Purgatorio di Dante, mentre Millis traduce solamente la prima terzina (pp. 43v-44r). Il traduttore francese, a sua volta, si comporta come Mondragón nella riproposizione di tutti i versi di Dante presenti in Guicciardini, ma la sua traduzione si discosta notevolmente da quella del traduttore aragonese.

Per quanto riguarda le possibili relazioni tra la *Primera parte de los ratos de recreación* e la traduzione francese di François de Belleforest, possiamo notare una generale differenza delle modalità di traduzione e alcuni precisi luoghi testuali che permettono di escludere una diretta dipendenza tra le due versioni. Si tratta di due racconti di Lodovico Guicciardini che sono presenti nella versione di Mondragón, mentre vengono omessi da Belleforest: il primo è il n. 43 in Mondragón (sopra citato), il secondo è il n. 40 intitolato: «Como por ninguna via se debe pecar, por secreto que se haga, siempre se descubre» (pp. 71v-74r)²². Anche in questo caso il motivo dell'omissione è probabilmente dovuto al contenuto erotico del racconto²³.

Stando così le cose, appare del tutto evidente che l'esemplare usato da Mondragón debba essere ricercato tra i testi derivanti dell'edizione di Anversa del 1568 o tra gli esemplari derivanti dalle edizioni non autorizzate da Guicciardini (la serie dei *Detti* curata da Francesco Sansovino, sopra citata).

Un elemento di particolare rilievo, utile per identificare con maggior precisione il testo di partenza usato da Mondragón, lo possiamo trovare all'esterno del testo dei *Ratos*, e, più precisamente, nella già citata *Censura de la locura umana*, pubblicata dieci anni dopo i *Ratos* (a Lérida presso Antonio de Robles nel 1598). Si tratta dell'inserimento, da parte del traduttore, di due detti appartenenti alle *Hore* di Guicciardini

22. In queste pagine del testo di Mondragón è presente un errore di numerazione, si ripete il numero delle pagine da 67 a 69 creando delle doppie numerazioni, l'errore viene sanato a partire dalla pagina 76. Nella citazione indico il numero corretto che dovrebbe avere la pagina.

23. È da notare che in questo luogo del testo Vicente de Millis non elimina il racconto nonostante l'argomento, e che nelle due principali edizioni curate da Guicciardini il detto non presenta varianti di rilievo.

che non erano stati introdotti nella sua traduzione dei *Ratos* del 1588²⁴.

Questo materiale narrativo compare nel capitolo quarto della *Censura* («De como los avarientos escassos y usureros son locos»). Nel punto in cui si accosta l'avarizia alla follia, Mondragón scrive:

Escrivense en las Horas del Guichiardino, de uno llamado Dinarco Fidón, que le truxo al tal extremo de locura la Avaricia, que queriéndose ahorcar, por cierta perdida que avía recebido en la hacienda, dexo por entonces de hacerlo; por no gastar seis dineros que le pedían por el lazo, pareciéndole muy caro, aquel modo de matarse: el qual después, lo buscó más barato, por otra parte; dándose decalabaçadas, con la cabeça por la paredes. (p. 6v)

Nel Guicciardini questo stesso aneddoto porta il titolo di *L'avarizia accecar gli uomini* e presenta una variante d'autore nell'edizione del 1583 rispetto a quella del 1568; si tratta dell'aggiunta finale di alcuni versi estrapolati dalle *Rime* di Jacopo da Sannazzaro, assenti nell'edizione del 1568. Questi versi vengono totalmente ignorati dal traduttore aragonese, il che lascia pensare che Mondragón avesse a sua disposizione soltanto l'edizione del 1568 e non quella del 1583.

Più significativo per i nostri interessi è il secondo racconto inserito nella *Censura*; si tratta del detto intitolato da Guicciardini *Tenacità de' frati straordinaria*, che non presenta varianti nelle versioni delle *Hore* pubblicate ad Anversa nel 1568 e nel 1583²⁵:

Tenacità de' frati straordinaria.

Fra Bernardo da Lovano essendo solito, si come è quasi tutta la generation fratesca, a prender sempre e a non dar mai, fu

24. Entrambi i racconti appaiono nella *Censura* con una esplicita dichiarazione del traduttore che afferma di averli letti nelle *Hore* di Guicciardini. Si noti bene: «nelle *Hore*», cioè un riferimento diretto alle *Hore* del Guicciardini non presente, come già sappiamo, nella traduzione dei *Ratos*. Il che, tra l'altro, sembra indicare che il volume in possesso di Mondragón non appartenesse alla famiglia dei testi non autorizzati da Guicciardini, tutti privi nel titolo (*Detti e fatti piacevoli et gravi*) di qualsiasi riferimento alle *Hore*.

25. Questo racconto nell'edizione dei *Detti* pubblicata a Venezia nel 1565 presenta una variante censoria, il curatore Francesco Sansovino trasforma i frati in turchi: «Tenacità de' Turchi straordinaria. Ser Bernardo da Lovano essendo solito, si come quasi tutta la generation Turchesca [...]». Il traduttore francese François de Belleforest omette questo racconto nella sua versione.

tanto tenace, che egli stette tre giorni in una fossa, per non dare la mano a quelli che di quella il volevano trarre.

Si riscontra, invece, una variante censoria nell'edizione italiana curata da Christoforo Zanetti (derivante dall'edizione di Anversa del 1568) e pubblicata a Venezia nel 1572²⁶:

Tenacità d'alcuni straordinaria.

Essendo Bernardo da Lovano solito, si come è quasi tutta la generation d'alcuni, a prender sempre e a non dar mai, fu tanto tenace, che egli stette tre giorni continui in una fossa, per non dare la mano a quelli che di quella il volevano trarre.

Questa la traduzione di Mondragón:

Hallase por escrito en el mesmo Guichiardino, de un tal Bernardino de Lovano; que fue tan escaso i amigo siempre de tomar, i jamás dar; que estuvo tres días, dentro de un pozo sin agua, do avía caído; por no querer dar la mano, a los que querían sacarlo (véase esta si era Locura) pensando que la avía de alargar, para dar alguna cosa. (pp. 6v-7r)

Tutti questi dati, pur essendo esterni alla traduzione delle *Hore*, confermano l'ipotesi che Mondragón avesse a disposizione per la sua traduzione un esemplare appartenente al ramo dei testi derivati dall'edizione curata da Guicciardini e pubblicata ad Anversa nel 1568: forse proprio l'edizione veneziana dello Zanetti o un suo derivato.

Nell'edizione del testo completo della *Primera parte de los Ratos de recreación* che sto preparando per la *Colección Novel-lieri* che verrà pubblicata dall'editore Cilengua, si troveranno maggiori informazioni e dettagli, nonché ulteriori approfondimenti sulle possibili fonti del materiale interpolato dal traduttore aragonese.

26. A Venezia, Christoforo Zanetti pubblica diverse edizioni del testo di Guicciardini, sia appartenenti al ramo non autorizzato dei *Detti* (1571), sia al ramo delle *Hore di ricreazione* (1572, 1574, 1576). Per uno studio sulle edizioni zanettiane delle *Hore*, cfr.: R.E. STOYLE, *François de Belleforest* cit., pp. 113-117; e D. GONZÁLEZ RAMÍREZ, I. RESTA, *Traducción y reescritura en el siglo de Oro: L'ore di ricreazione de ludovico Guicciardini en España*, in I. COLÓN CALDERÓN, D. CARO BRAGADO, C. MARÍAS MARTÍNEZ, A. RODRÍGUEZ DE RAMOS (a cura di), *Los viajes de Pampinea: Novella y novela española en los Siglos de Oro*, Sial, Madrid 2013, pp. 61-76.

Traduzioni addomesticanti: Lope de Vega e l'adattamento teatrale di *Decameron x 10*

Guillermo Carrascón

aA

1. *Griselda* personaggio drammatico

Secondo un'ipotesi plausibile, attorno al 1600, magari un po' prima, il drammaturgo spagnolo Lope de Vega prese spunto dalla materia narrativa dell'ultima novella, x 10, del *Decameron* – la storia di Gualtieri marchese di Saluzzo e di sua moglie Griselda – per comporre un'opera teatrale intitolata *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia* (“L'esempio per le donne sposate e la prova della pazienza”), probabilmente concepita come *pièce* d'occasione, destinata a essere rappresentata durante i festeggiamenti nuziali in una casa nobile (questione sulla quale poi torneremo). La *comedia* si pubblicò per la prima volta solo nel 1615, cioè, com'era abituale all'epoca, molti anni dopo la sua composizione, quando la compagnia teatrale che la possedeva (avendo acquistato dall'autore il manoscritto e con esso implicitamente tutti i diritti) probabilmente l'aveva già sfruttata abbastanza sui palcoscenici ed era quindi diventata “vecchia” per la rappresentazione. Ma invece di apparire a stampa in una delle cosiddette *Partes de comedias* in cui dal 1606 alcuni editori intraprendenti andavano raccogliendo, a ragione di dodici per tomo, le opere del *Fénix de los ingenios*, come chiamavano i contemporanei il prolifico drammaturgo madrileno, *El ejemplo* venne inclusa

147

nel volume collettaneo – una rarità, quindi, per le commedie di Lope – intitolato *Flor de las comedias de España, de diferentes autores. Quinta parte. Recopiladas por Francisco de Ávila, vezino de Madrid* e stampato «en Alcalá [de Henares] por la viuda de Luys Martínez, a costa de Antonio Sánchez mercader de Libros»¹.

Nella sua scelta di quella particolare storia del *Decameron* come materia narrativa di base per un suo rifacimento drammatico, Lope seguiva una tradizione paneuropea. Pri-

1. Il titolo del volume è ambiguo: la dicitura *Quinta parte* allude alla serie delle precedenti quattro *Partes de comedias* di Lope già pubblicate, come se questo volume fosse una quinta uscita. In realtà non lo è poiché fra le opere in esso contenute solo la prima è di Lope de Vega, come d'altronde lo stesso titolo indica con la dicitura «de varios autores». Di questo volume edito ad Alcalá si conservano due copie nella British Library di Londra (con le collocazioni 11726 g.27 e 11726 g.4) e un'altra a Madrid, nella Biblioteca Real (XIX/2007; per questi riferimenti si rimanda all'edizione del testo di M.-F. DÉODAT-KESSEDJIAN, E. GARNIER (a cura di), *Quinta parte de las comedias de Lope de Vega*, Milenio, Lérida 2004, pp. 15-16); altre due, a quanto pare entrambe inutili, si trovano in Italia: una copia con delle curiose particolarità, il cui testo segue qui, nella Biblioteca Palatina di Parma (cc iv.28033 78; la commedia lopiana occupa i fogli 4r-24v) e un'altra nella Casanatense di Roma (Coll. T I 5), che per quel che riguarda il testo di nostro interesse, come già scrisse Antonio Restori (in A. RESTORI, *Saggi di bibliografia teatrale spagnuola*, Leo S. Olschki, Genève 1927, pp. 18 e sgg.) è identica alla copia parmense. La Biblioteca Nacional di Madrid possiede soltanto una copia (R 13856) della seconda edizione, realizzata l'anno successivo a quello della prima, 1616, a Barcellona, dallo stampatore e libraio Sebastián de Cormellas. Questo volume è consultabile on line nella Biblioteca Digital Hispánica (http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?pid=1674253&custom_att_2=simple_viewer). Di esso si è servita la casa editrice Chadwyck per il testo accuratamente trascritto nel suo database *Teatro Español del Siglo de Oro* (consultabile per sottoscrizione all'URL <http://teso.chadwyck.co.uk/>), nonostante sia molto più affidabile e corretto il testo della prima edizione, come hanno constatato le editrici moderne Déodat-Kessedjian e Garnier (ed. cit., pp. 17-24). Queste stesse studiose accertano pure il fatto che, se mai fossero esistite le altre edizioni antiche delle quali avevano parlato studiosi dell'Ottocento e quindi anche H.A. RENNERT, A. CASTRO, *Vida de Lope de Vega*, Gredos, Madrid 1968, p. 217, n. 48, sono al giorno d'oggi irrimediabilmente e sconosciute. Della commedia di Lope sono infine state fatte due edizioni moderne, quella di Marcelino Menéndez Pelayo, prima pubblicata nel XV e ultimo volume dell'edizione delle *Obras de Lope de Vega* (Madrid 1913) patrocinata dalla Real Academia Española tra il 1890 e 1915 e poi ristampata nella Biblioteca de Autores Españoles, vol. 249, nelle pp. 19-70 del XXXIII tomo delle commedie di Lope (Atlas, Madrid 1972) e infine quella già due volte citata, che fa parte dell'edizione critica delle *Partes de Comedias* di Lope che porta avanti il gruppo di ricerca Prolope di Barcellona, della quale costituisce l'XI volume, a cura di M.-F. Déodat-Kessedjian e E. Garnier. Tra i tanti spunti interessanti del loro lavoro, queste editrici suggeriscono che sia stata la compagnia di Pinedo a rappresentare la commedia di Lope e a vendere successivamente il testo al compilatore della v parte, Francisco de Ávila. Le stesse studiose avevano precedentemente pubblicato una versione francese del testo di Lope: LOPE DE VEGA, *L'exemple pour les femmes mariées et l'épreuve de la patience, 1601* (?), introduction et traduction de E. Garnier, M.-F. Déodat-Kessedjian, in *L'histoire de Griselda: une femme exemplaire dans les littératures européennes, Tome II: Théâtre*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 2002, pp. 127-234.

ma, infatti, che lui ne facesse una delle sue *comedias*, la storia di Gualtieri e Griselda aveva goduto in tutta l'Europa Occidentale e anche, quindi, nella Penisola Iberica di un notevole successo come fonte d'ispirazione letteraria, a parte il fatto che fosse diventata, chi sa se dopo oppure già prima dell'originaria stesura letteraria a opera di Boccaccio, oggetto di trasmissione orale e popolare², anche se in realtà è possibile affermare che quasi sin dai primi momenti della sua diffusione le svariate versioni, sia ispaniche sia europee, si fossero ispirate alla rielaborazione e traduzione latina che Petrarca inviò all'amico Giovanni Boccaccio attorno al 1373 (inclusa nei suoi *Rerum senilium libri* con il numero XVII, 3 e 4) e non all'originale versione letteraria del certaldese³. Infatti furono in realtà la fama immensa che godeva il Poeta Laureato e il prestigio della lingua latina a gonfiare le vele per la traversata europea di Griselda.

2. *La tradizione ispanica*

D'altro canto, forse non bisogna nemmeno ricordare che Lope non fu il primo in Spagna a portare a termine la sua peculiare traslazione transemica, dalla diegesi alla mimesi, dal racconto alla rappresentazione: prima del suo adattamento scenico della storia di Griselda ce n'era già stato almeno un altro in spagnolo (oltre a quelli francesi). Non è da escludere, però, che il Fénix non conoscesse l'opera del suo precursore Navarro⁴; ma non ci sarebbe nemmeno da stupirsi che il

2. Un utile riassunto sugli aspetti folkloristici della diffusione e dell'origine della storia di Griselda si trova in J.C. CONDE, V. INFANTES, *La historia de Griseldis (c. 1544)*, Mauro Baroni, Viareggio-Lucca 2000, pp. 21-25 e 35-38. Sulla diffusione in generale della tematica griseldiana, R. MORABITO (a cura di), *Griselda: la circolazione dei temi e degli intrecci narrativi*, Japadre, L'Aquila 1988.

3. Sul *De insigni obedientia et fide uxoria* di Petrarca, oltre ai lavori di G. ALBANESE, *Fortuna umanistica della "Griselda"*, ne *Il Petrarca latino e le origini dell'umanesimo. Atti del Convegno internazionale, Firenze, 19-22 maggio 1991*, «Quaderni Petrarcheschi», IX-X (1993), pp. 571-627, e *La novella di Griselda: «De insigni obedientia et fide uxoria»*, in *Petrarca e il petrarchismo. Un'ideologia della letteratura*, a cura di M. Guglielminetti, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1994, pp. XIX-XLIX) e oltre all'edizione comparata a cura di L.C. Rossi, *Giovanni Boccaccio, Francesco Petrarca: Griselda* (Sellerio, Palermo 1991), con i suoi utili preliminari, indico solo J.C. CONDE, V. INFANTES, *La historia* cit., pp. 25-36; come afferma pure Henri Lamarque, la bibliografia sull'argomento è ormai sterminata (H. LAMARQUE, *Introduction générale a L'histoire de Griselda. Une femme exemplaire dans les littératures européennes*, tome I: *Prose et poésie*, sous la direction de J.-L. Nardone et H. Lamarque, P.U. du Mirail, Toulouse 1999, pp. 11-27, pp. 13 e ss).

4. *Comedia muy exemplar de la Marquesa de Saluzia, llamada Griselda. Compuesta por el vnico*

suo proposito nel prendere in mano la famosa storia della paziente Marchesa di Saluzzo fosse invece anche quello di raddrizzare a modo suo gli abusi e le storpiature che alcuni dei suoi precedenti visitatori le avevano inflitto, anche se in realtà egli fu solo leggermente più fedele all'originale dei suoi precursori.

2.1. Bernat Metge e altre primizie petrarchesche

Infatti, prima di questo adattamento scenico a opera del Fénix spagnolo⁵, troviamo come capostipite ispanico la versione, ancora molto fedele, che l'umanista barcellonese Bernat Metge fece della lettera petrarchesca del 1374 nella sua lingua catalana verso il 1388, versione poi ripresa praticamente inalterata nella prima traduzione integrale (anonima) del *Decameron* in catalano (Sant Cugat del Vallés, 1429)⁶ al posto di quella che sarebbe stato lecito aspettarsi, cioè una traduzione del testo originale di Boccaccio. Sin dai suoi primi passi oltre i Pirenei, quindi, come hanno già segnalato in tanti, Griselda coprì la sua pudica camicia con il manto esemplare della virtù cristiana con cui l'aveva rivestita il Petrarca; manto che non avrebbe più tolto, poiché non solo quella catalana, ma anche la sua prima apparizione in lingua castigliana è pure un addattamento di *Seniles* xvii, 3: si tratta di un racconto esemplare e moraleggiante incluso questa volta

poeta y representante Nauarro [senza luogo né editore] con licencia, 1603. Una copia di questa *suelta* conservata nella sezione di rari della Biblioteca Nacional de Madrid con la collocazione R 12024 servì per l'edizione moderna realizzata da Caroline B. BOURLAND, *Comedia muy exemplar de la marquesa de Saluzia, llamada Griselda*, «Revue Hispanique», IX (1902), pp. 331-354.

5. Fornisco solo un veloce riassunto dell'itinerario ispanico della storia di Griselda, già tracciato da Ruffinatto, da Conde e prima ancora da Conde con Infantes, per menzionare solo gli ultimi studi sull'argomento: A. RUFFINATTO, *Una Griselda senza Boccaccio (e senza Saluzzo)*. *Itinerario di Dec. x, 10 nella Penisola Iberica* in *Griselda. Metamorfosi di un mito nella società europea*, *Atti del Convegno Internazionale a 80 anni dalla nascita della Società per gli Studi Storici della Provincia di Cuneo*, a cura di R. Comba e M. Piccat con la collaborazione di G. Coccoluto, «Bolletino della Società per gli Studi Storici, Archeologici e Artistici della Provincia di Cuneo», 144 (2011), pp. 177-189. J.C. CONDE, *Un aspecto de la recepción del Decamerón en la Península Ibérica, a la sombra de Petrarca. La historia de Griselda*, «Cuadernos de Filología Italiana», 2001, n° straordinario, pp. 351-371 (a pagina 353 altri riferimenti a lavori precedenti che hanno seguito il percorso del racconto in terre iberiche). J.C. CONDE, V. INFANTES, *La historia* cit., pure con bibliografia esauriente sull'argomento.

6. Su questa traduzione si vedano i lavori di Roxana Recio, in particolare R. RECIO, *Autor y lector en la traducción catalana del "Decameron" de Boccaccio: análisis de una asimilación*, «Scripta», II (2013), pp. 283-309 (<https://ojs.uv.es/index.php/scripta/article/view/3095/2674>; DOI :10.7203/SCRIPTA.2.3095, 1 settembre 2014), dove si trova ulteriore bibliografia.

nel trattatello anonimo *Castigos e dotrinas que un sauijo daua a sus hijas* (“Avvisi e insegnamenti che un uomo saggio dava alle sue figlie”), un’opera breve di letteratura didascalica che occupa i fogli dall’85 al 103 del manoscritto a-v-5 della Biblioteca del Monastero dell’Escorial. Questa versione – piuttosto un riassunto dal quale sono stati eliminati i nomi dei personaggi – della storia di Griselda, databile nella seconda metà del xv secolo, è forse più moderna del primo manoscritto pervenutoci di una traduzione castigliana del *Decameron*, che si trova pure nella Biblioteca dell’Escorial (ms. J-II-21)⁷; ma si tratta della prima testimonianza della Griselda in castigliano in quanto nella traduzione, pur nel caso che essa fosse precedente, si possono leggere, in disordine, solo cinquanta delle cento novelle boccacciane, tra le quali non si conta la nostra (in più sono state tradotte solo le novelle senza la cornice, modalità che verrà poi sancita dalla prima traduzione castigliana a stampa del capolavoro di Boccaccio). Nei *Castigos*, invece, la novella x, 10, passata attraverso la versione del Petrarca, risulta essere l’unico apologo o storia lunga portata dall’anonimo autore a mo’ di *exemplum* (trovato «in un libro di cose vecchie»)⁸, in questo caso per illustrare la virtù dell’ubbidienza. Le dissertazioni sulle altre nove qualità che la sposa dovrà dimostrare nei confronti del proprio marito vengono al massimo arricchite da qualche breve aneddoto, nonostante il fatto che su alcune di loro, come la *honestidad*⁹,

7. Questo manoscritto è stato pubblicato da Mita Valvassori con il titolo *Libro de las ciento novelas que compuso Juan Bocacio de Certaldo: manuscrito J-II-21*. Biblioteca de San Lorenzo del Escorial in un numero speciale della rivista «Cuadernos de Filología Italiana», 2009. In precedenza l’aveva editato, ma senza apparato critico e con discutibile rigore ecdotico, Fonger de Haan, *El Decameron en castellano. Manuscrito de El Escorial*, in AA. Vv., *Studies in Honor of Marshall Elliot*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1911, pp. 1-235. Altra bibliografia al riguardo si può vedere nell’articolo della stessa M. VALVASSORI, *Observaciones sobre el estudio y la edición de la traducción castellana antigua del Decameron*, «Cuadernos de Filología Italiana», 2010, vol. extraordinario, pp. 15-27.

8. Fol. 86v. Cito per l’edizione dei *Castigos* a cura di R. Herrera Guillén per la Biblioteca Saavedra Fajardo: <http://saavedrafajardo.um.es/biblioteca/biblio.nsf/porano/918FE6C1720E041DC1256F9300418EB3?OpenDocument>. Se mai ci fosse bisogno di una conferma dell’origine di questa versione castigliana basta leggere nella frase iniziale «en una parte de Italia, en una tierra que se llama de los salucios» (*ibid.*): questa denominazione castigliana, *tierra de los salucios*, non può provenire dal toponimo “Saluzzo” usato dal Boccaccio, che sarebbe risultato in “Saluzo” in spagnolo, ma è ovvia traduzione, con tanto di plurale, dal latino petrarchesco “terra salutarum”, fatta da qualcuno che probabilmente di Saluzzo non aveva mai sentito parlare.

9. Che non corrisponde, va detto, all’italiano “onestà” (in spagnolo, *honradez*), ma si riferisce specificamente a quello che all’epoca si considerava un comportamento in materia

la trattazione si dilunghi molto di più di quanto non lo faccia sulla convenienza di adeguarsi al volere dello sposo. Quindi possiamo dedurne che, per quanto riguarda le virtù matrimoniali, la storia dei marchesi “de los salucios” avesse raggiunto anche in Castiglia, già nella seconda metà del Quattrocento, una posizione di spicco, un’esemplarità proverbiale: come diceva il suo primo traduttore al catalano più di settanta anni prima, «tanto è nota che la raccontano già per intrattenere le veglie mentre filano d’inverno attorno al focolare».

2.2. Tradizione, traduzioni e tradimenti

Questa versione della Griselda, prima testimonianza in castigliano della vita indipendente dal suo originario alveo che il Petrarca affrancò per il nostro racconto, si colloca, magari, dal punto di vista cronologico, molto vicina alla prima traduzione stampata in Spagna delle novelle del Boccaccio. Ma sarebbe fuorviante parlare di traduzione dell’opera boccacciana senza menzionare almeno velocemente il fatto che si tratta ancora, come accennavo prima, di un lavoro a dir poco deficitario o riduttivo nei confronti del suo originale: infatti, *Las .c. novelas de Juan Bocacio* (come s’intitola l’incunabolo pubblicato nel 1496 a Siviglia presso la stamperia di Meinardo Ungut e Stanislao Polono) contiene quasi tutte le storie del *Decameron* (alcune sono state soppresse e sostituite da altre) ma disposte in un ordine arbitrario e sprovviste della cornice, come già succedeva nella precedente traduzione parziale contenuta nel ms. escorialense¹⁰. In più, la storia di Gualtieri e Griselda che appare in questo centone boccaccesco con il numero 79 non solo è, come succedeva già nella prima traduzione catalana, traduzione della versione di Petrarca, ma in questo caso si tratta di una traduzione fatta non direttamente dal testo latino, bensì da quello francese che si può leggere in un incunabolo del 1484, derivato a sua volta dalla traduzione completa di *Seniles* xvii, 4 contenuta nel ms./fr 12459 della Bibliothèque Nationale de Paris, come hanno dimostrato Conde e Infantes¹¹.

sessuale adeguato alla moglie virtuosa, in sostanza ridurre al minimo imprescindibile le relazioni di qualsiasi tipo con ogni uomo al di fuori del proprio marito.

10. In quanto a questo incunabolo, continua a essere fondamentale il lavoro di C.B. BOURLAND, *Boccaccio and the “Decameron” in Castilian and Catalan Literature*, «Revue Hispanique», XIII (1905), pp. 1-232. Conde ne offre un utile riassunto in *Un aspect* cit.

11. Nel loro più volte citato studio di un’edizione sivigliana unicamente di questo testo: *La*

Le conseguenze di questa sostituzione non sono da poco, poiché tutte le successive edizioni cinquecentesche del *Decamerón* castigliano¹², costituiscono, come indica Conde¹³, «ristampe con minimi cambiamenti dell'incunabolo di Siviglia e quindi veicolo di trasmissione della versione anonima di veste petrarchesca della storia di Griselda soppiantatrice di quella boccacciana». Quindi sia che il nostro drammaturgo avesse acquisito la storia di Griselda che servì da base alla sua commedia *El ejemplo de casadas* attraverso la lettura di un *Decamerón* castigliano, sia che l'avesse letta direttamente nel latino petrarchesco, è ovvio che aveva avuto più possibilità di conoscere la versione allegorico-morale del poeta di Arezzo che quella un po' scanzonata e dissacratoria del novelliere di Certaldo, come d'altronde succedeva a ogni lettore spagnolo. Ciò nonostante, se da una parte bisogna ricordare che Lope poteva benissimo leggere il racconto della fedeltà e ubbidienza della pastorella divenuta marchesa nella versione originale, poiché conosceva abbastanza la lingua toscana e non mancavano nelle biblioteche madrilene copie della rassetatura di Salviati, e dell'edizione conosciuta come dei Deputati¹⁴, dall'altra è necessario dire, per completezza, che le ricreazioni della storia del marchese di Saluzzo e di sua moglie che Lope avrebbe potuto conoscere (e probabilmente conosceva) non si riducono a quelle già sommariamente descritte fin qua.

Infatti se, come si è visto, fino al Cinquecento c'erano state poche traduzioni del *Decameron* al castigliano, è proprio in quel secolo che cominciano a proliferare, insieme alle ristampe della traduzione sivigliana già menzionate, nuovi adattamenti di alcuni dei suoi racconti nelle più svariate forme. In particolare la storia di Griselda riappare nella traduzione al castigliano del *Supplementum chronicarum orbis ab initio mun-*

historia. Anche in questo caso la forma che adotta in castigliano il toponimo, «Saluces», è un chiaro indizio del passaggio del testo attraverso la lingua francese. Sulla prima edizione spagnola in generale, adesso, A. RUFFINATTO, *Una Griselda senza Boccaccio* cit., pp. 181 e sgg., con abbondante bibliografia.

12. Juan de Villalquirán, Toledo 1524; Nicolas Tierri, Valladolid 1539; Pedro de Castro, Medina del Campo 1543; Juan de Villalquirán, Valladolid 1550.

13. J.C. CONDE, *Un aspecto* cit., p. 358. Traduzione mia.

14. Come osservavano già M.-F. DÉODAT-KESSEDJIAN, E. GARNIER, *Introduction* cit., p. 129, n. 6, il testo della novella di Griselda non ha subito alcuna variazione in queste edizioni "censurate" del *Decameron*.

di di Iacopo Filippo Foresti eseguita da Narcís Viñoles: la *Suma de todas las crónicas del mundo*, stampata a Valencia da Jorge Costilla nel 1510¹⁵; e ritorna nel 1567 come secondo racconto della raccolta intitolata *El patrañuelo* dalla mano del libraio, editore e divulgatore Joan de Timoneda, che ne altera lo sviluppo e introduce, mettendo persino a rischio la verosimiglianza e coerenza della storia, cambiamenti notevoli nella linea argomentale, nei quali si vede il chiaro influsso del gusto truce imposto all'epoca dalla tragedia seneciana spagnola insieme a una certa volontà di riscatto nei confronti del Marchese¹⁶. Il fatto che su Timoneda si sia basata la versione portoghese inclusa da Gonçalo Fernández Trancoso come «conto v» della «terceira parte» dei *Contos e historias de proveito e exemplo* (1575, pubb. 1595) ci interessa tanto ora come il fatto che un drammaturgo pressoché sconosciuto, Navarro, si sia o no servito della traduzione del *Supplementum* di Foresti a opera di Viñoles per comporre la sua *Comedia muy exemplar de la Marquesa de Saluzia, llamada Griselda*¹⁷, o che un

15. Un'edizione moderna di questo testo fu pubblicata da C. B. Bourland insieme al testo dell'opera teatrale di Navarro citato *infra*.

16. Cfr. A. RUFFINATTO, *Una Griselda senza Boccaccio* cit., p. 186 sul significato di *patraña* e pp. 185-187 per le modifiche introdotte dal valenciano. Tuttavia sembrano necessarie alcune puntualizzazioni sui rapporti che legano la seconda *patraña* alla commedia di Lope de Vega che ci interessa qui, rapporti che si potrebbero immaginare più stretti di quanto non siano a prendere *ad pedem litteram* la seguente frase di Ruffinatto (*ivi*, p. 187): «la versione di Timoneda confluì quasi subito in un dramma di Pedro Navarro [...] e più tardi nella commedia lopesca intitolata *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*». In realtà è facile constatare che non c'è assolutamente alcuna dipendenza tra la rielaborazione di Lope e i due precedenti citati. È molto probabile che Timoneda conoscesse la storia attraverso la già menzionata traduzione catalana di Metge; Romera Castillo ha dedicato numerosi lavori a dimostrare questa ascendenza: J. ROMERA CASTILLO, *En torno a «El Patrañuelo»*, Uned, Madrid 1983; *Prólogo* a J. TIMONEDA, *El Patrañuelo*, Cátedra, Madrid 1986; *El doble filo de la "imitatio": La Patraña Segunda de J. Timoneda*, in I. ARELLANO, J. CAÑEDO (a cura di), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro. Pamplona, Universidad de Navarra, abril 1990*, Castalia, Madrid 1991, pp. 459-491 (poi nel suo volume *Calas en la literatura española del Siglo de Oro*, Uned, Madrid 1998, pp. 340-372); e *Ecos de la literatura medieval en El patrañuelo*, in *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, a cura di A.A. Nascimento e C. A. Ribero, Cosmos, Lisboa 1993, vol. III, pp. 203-207. E si veda F.J. RODRÍGUEZ MESA, *La segunda «Patraña» e "Decameron" x, 10: la interpretazione di Griselda di Joan de Timoneda*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi nel Settimo Centenario della nascita di Boccaccio, Torino 13-15 dicembre 2013*, a cura di E. Ardissino et al., «Levia Gravia», XV-XVI (2013-2014), pp. 355-368. A ogni modo tra le *patrañas* la seconda non è l'unica che rielabora un racconto del *Decamerone*: su II.9 si basa la *patraña* 15, su x.8 la 22, mentre VI.4 e x.1 servono da fonte rispettivamente ai racconti 49 e 124 della *Sobremesa y alivio de caminantes*, un'altra raccolta di Timoneda.

17. La data di pubblicazione di questo dramma è il 1603, ma come nel caso di Lope, è

altro scrittore spagnolo, Juan Pérez de Moya, accolga una nuova versione del racconto nella sua opera *Varia historia de sanctas e illustres mugeres en todo género de virtudes. Recopilada de varios autores* (Francisco Sánchez, Madrid 1583) sotto il titolo «Griseldes Marquesa de Saluces» (mettendo così in rilievo, di nuovo, la lingua francese del suo ipotesto). È proprio la comparsa in opere di diversa indole – anche se tutte segnate dall'esemplarità – della storia del matrimonio del marchese di Saluzzo che ci sembra significativa in quanto testimonianza della diffusione raggiunta dalla proverbiale pazienza della brava pastorella “educata nella maggior povertà così che nel suo petto virginale batteva un cuore virile e persino senile”¹⁸. Come afferma Conde, la storia di Griselda era diventata durante il Cinquecento un mitema, parte di un patrimonio comune di storie, miti, racconti folklorici, a disposizione di chiunque volesse esercitare su di essa la propria creatività letteraria¹⁹.

3. *Le scelte di Lope*

Questa ampia diffusione del tema Griselda costituisce un elemento significativo per la scelta lopesca non perché agevolasse il poeta nella ricerca di un modello per la sua opera teatrale di tema matrimoniale, ma perché sottolinea il fatto che per le sue opere drammatiche Lope prediligeva sempre di più, a mano a mano che maturava la sua formula drammatica, proprio questo tipo di storie già note, e ben note, al suo

chiaro che si tratta di un'opera scritta in precedenza, probabilmente molti anni prima, in vicinanza della versione di Timoneda, dalla quale in realtà, nonostante la citazione nel prologo, non c'è diretta dipendenza, come non sembra ce ne sia, non esclusiva al meno, da Foresti-Viñoles: in questa versione si silenzia l'insistenza dei sudditi come causa diretta del matrimonio del Marchese, mentre Navarro la riporta (vv. 21-26, p. 336), fedele alle versioni precedenti; egli introduce invece le sue modifiche semplificative nella storia, con contaminazioni di origine religiosa e folklorico-fiabesca, come si può vedere nell'edizione moderna [Pedro?] NAVARRO, *Comedia muy exemplar de la Marquesa de Saluzia, llamada Griselda* cit. Molto di più di queste opere sembra aver esercitato la propria influenza sul dramma di Lope, a partire dal titolo stesso, l'opera teatrale francese della fine del Trecento intitolata *L'Istoire de Griseldis* [...] *appellé Le miroir de dames mariées*, ispirata all'adattamento francese del testo latino di Petrarca eseguito da Philippe de Mézières; cfr. in proposito l'eccellente edizione M. PICCAT, L. RAMELLO (a cura di), *Lo spettacolo di Griselda. «L'Istoire de Griseldis»* (*BnF ms. fr. 2203*), Società per gli studi storici di Cuneo, 2011). Ci sono buoni motivi per sostenere che Lope conoscesse il testo francese, tema sul quale intendo ritornare.

18. «in summa semper inopia educata [...] sed virilis senilisque animum virgineo latebat in pectore»: Petrarca *apud* Rossi, ed. cit., § 9, p. 35.

19. J.C. CONDE, *Un aspecto* cit., pp. 360-61.

pubblico²⁰: il successo della *comedia nueva* spagnola poggiava anche su quell'equilibrio, che così bene ha descritto Stefano Arata, tra novità e notorietà, o visto nella prospettiva del pubblico, tra conoscenza della storia e curiosità di vedere la sua originale presentazione scenica²¹. Di questa ricetta Lope era maestro e anche volendo ammettere il fatto incerto che la data di questo dramma, l'anno 1600 circa (o persino 1612-1615, ammettendo l'ipotesi di un ritocco per i matrimoni reali di questi anni), corrispondesse ancora al periodo di transizione verso la maturità nel suo mestiere teatrale²², non

20. Solo in alcuni dei suoi drammi della prima epoca Lope creò trame originali, sovente dallo sfondo autobiografico. In generale, invece, prendeva spunto da storie probabilmente note al suo pubblico: *romances* (genere al quale non sarebbe sfuggita nemmeno Griselda), libri di cavalleria o poemi epici, cronache più o meno storiche o leggendarie o avvenimenti di attualità fornivano alle sue rielaborazioni drammatiche una materia che il suo pubblico poteva già conoscere. Per quel che riguarda la novellistica italiana, Lope de Vega scrisse quasi una cinquantina di commedie rapportabili in diverso grado ad altrettante novelle di Boccaccio, Matteo Bandello e Giovan Battista Giral di Cinzio; si veda in proposito J.R. MUÑOZ SÁNCHEZ, «Yo he pensado que tienen las comedias los mismos preceptos que las novelas»: de Boccaccio a Lope de Vega, in I. COLÓN CALDERÓN, D. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ (a cura di), *Estelas del "Decameron" en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, «Analecta Malacitana», número monográfico-anejo, XCV (2013), pp. 163-186, con ricche indicazioni bibliografiche tra le quali i lavori precedenti dello stesso autore; G. CARRASCÓN, *Otra vez sobre Lope y Bandello*, in L. FUNES (a cura di), *Actas del XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Buenos Aires, 15-20 de julio de 2013*, in corso di stampa; I. RESTA, D. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, *Lope de Vega reescritor de Giral di Cinzio: la construcción dramática de una novela de los "Hecatomithi"*, in G. CARRASCÓN et al. (a cura di), «Deste artife». *Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto*, Edizioni Dell'Orso, Alessandria 2014, pp. 157-172; A. GASPARETTI, *Giovan Battista Giral di e Lope de Vega*, «Bulletin Hispanique», XXXII (1930), n. 2, pp. 372-403; C. HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL, *Presencia del cuento italiano en textos literarios españoles*, <http://www.chvalcarcel.es/MASTER/05 Italia y Esp/5.2.htm>

21. S. ARATA, *Una loa de Lope de Vega y la estética de los mosqueteros*, in L. GARCÍA LORENZO, J.E. VAREY (a cura di), *Teatro y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Tamesis, Londra 1991, pp. 327-336. Poi in F. ANTONUCCI, L. ARATA, M. DEL V. OJEDA (a cura di), *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, ETS, Pisa 2002, pp. 21-30.

22. La data della commedia di Lope, come si evince dalle sue caratteristiche strofiche, anche se quelle drammaturgiche potrebbero indicare una data precedente, si colloca tra il 1599 e il 1603 (si veda S.G. MORLEY, C. BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid 1968, p. 319; M.-F. DÉODAT-KESSEDJIAN, E. GARNIER, *Prólogo* alla loro edizione della *Quinta parte* cit., pp. 35-48, in particolare p. 35; e *Introduction* alla loro traduzione, p. 128). Il fatto che il dramma fosse stato pubblicato nelle due edizioni antiche insieme a una *loa* (*pieces* brevi con cui si introducevano le commedie nella rappresentazione) che si poteva datare con buon fondamento nel 1612, indusse J.H. ARJONA (*La fecha del "Ejemplo de casadas y prueba de la paciencia" de Lope de Vega*, «Modern Language Notes», LII (1937), pp. 249-252) ad affermare che la commedia fosse stata scritta nello stesso anno e per la stessa occasione (il compromesso matrimoniale dell'*Infanta Ana Maurizia*, figlia di Filippo III di Spagna, con Luigi XIII di Francia) della *loa* con cui veniva pubblicata. In realtà non si può affermare con certezza nemmeno che la *loa* sia stata scritta contemporaneamente alla stesura della commedia, ma soltanto in coincidenza con l'ultima rappresentazione,

c'è invece dubbio che nell'*Ejemplo de casadas* Lope raggiunse un notevole equilibrio tra la fedele aderenza al noto sviluppo della storia di Griselda come cristallizzata da Boccaccio e da Petrarca e l'estrema abilità nella creazione delle modifiche introdotte nello sviluppo dell'impianto e dell'azione drammatica, destinate ad adattarlo sia alle esigenze e alle regole della formula teatrale da lui stesso configurata, sia alle circostanze concrete per le quali presumibilmente la commedia era stata scritta.

Infatti con questo adattamento drammatico a cavallo di due secoli ci troviamo di fronte a ciò che, dopo le variazioni introdotte dalle versioni ispaniche cinquecentesche nella trama presente nell'ipotesi italiano e latino, potremmo considerare per certi versi come un ritorno alle fonti: Lope, probabilmente consapevole del fatto che la storia era ormai molto diffusa, ma anche di quanto fosse stata storpiata dalle precedenti rendizioni moderne, in particolare da Timoneda, prende le distanze da tutte quante queste variegate rendizioni spagnole e segue Petrarca – ormai riconosciuto, ma quasi dimenticato, padre putativo di Griselda – e forse anche Boccaccio, l'ancor più dimenticato genitore naturale²³. Ma non solo: desideroso di fare sfoggio di una cultura

che potrebbe essere avvenuta in occasione del regio finanziamento del 1612. Inoltre, se attraverso la *loa* si potesse datare la commedia, lo stesso ragionamento si potrebbe seguire per quanto riguarda l'altra *pièce* breve che precede il testo di Lope nelle edizioni antiche, cioè il *Bayle del ay, ay, ay, y el Sotillo*, ma questo invece è databile con ragionevole certezza nel periodo in cui la capitale spagnola si trasferì da Madrid a Valladolid, il 1601-1606, e più probabilmente nel 1601 (il trasferimento si portò a termine l'11 gennaio di quell'anno), come si può dedurre dai versetti in cui un personaggio dice: «Dije yo Manzanares, / dijo él Pisuerga, / levantamos las voces / y hubo pendencia» alludendo alle discussioni che tra il popolo madrilenò suscitava lo spostamento della Corte reale dalla città del fiume Manzanarre a quella del Pisuerga, come aveva già indicato Eugene Kohler nel suo articolo E. KOHLER, *A propos de la date de composition de "El ejemplo de casadas" de Lope* («Bulletin Hispanique», XLVIII (1946), n. 3, pp. 264-269, p. 267). In realtà ciò che in questo come nella maggior parte dei casi non è possibile fare è stabilire dei rapporti fra la data di scrittura di un'opera teatrale e quella delle operette corte che la precedono nell'edizione, poiché come abbiamo già detto le opere teatrali si stampavano in genere solo molti anni dopo la loro composizione. La migliore valutazione globale delle diverse ipotesi sulla data, o le date, di composizione della commedia è quella di M. TRAMBAIOLI, *Lope de Vega y la casa de Moncada*, «Críticón», 2009, n.106, pp. 5-44, 15 e sgg.: mentre la prima redazione, risalente approssimativamente all'anno 1600, potrebbe essere stata fatta per un battesimo della famiglia Moncada – propone la professoressa di Vercelli –, la *loa*, alcune allusioni interne e la stessa data di pubblicazione possono fare pensare a una serie di ritocchi aggiunti dallo stesso Lope in occasione del compromesso matrimoniale di Anna di Austria, figlia di Filippo III di Spagna, con il monarca francese (1612) e della successiva *boda regia* (1615).

23. Si veda G. CARRASCÓN, «*Che riuscita ne fosse una bella roba*»: *Griselda de Petrarca a Lope*,

classica che probabilmente non possedeva, Lope si premurò di lasciare traccia lessicale della sua lettura latina; senza bisogno di andare oltre, se nei primissimi versi l'incarnazione lopedevghesca del marchese di Saluzzo afferma «deseo la sucesión, / el matrimonio aborrezco» non è che per chiarire ai più dotti del suo pubblico che egli, Lope, si è abbeverato nelle più pure fonti e quindi si fa eco di quel marchese petrarchesco che nel racconto latino *De insigni obedientia et fide uxoria*, «ab ipsis quoque coniugii consiliis abhorreret»²⁴.

Per valutare sia i cambiamenti sull'impianto originario della storia che Lope ha dovuto introdurre nel testo del suo dramma per adattare un'opera di natura diegetica alla rappresentazione mimetica, sia le altre modifiche con cui la sua immaginazione vulcanica ha ritenuto opportuno ornare o completare la propria versione della storia originale, ci lasceremo portare dalla linea diegetica sulla quale si articola questo adattamento teatrale.

4. *Griselda va a Barcellona (e cambia nome, ma non vita)*

La prima cosa che salta agli occhi a chi legge il testo de *El ejemplo de casadas* è il fatto che Saluzzo, il marchese, Griselda e in genere tutta l'ambientazione boccacesca e poi petrarchesca «ad Italie latus occiduum» e «ad radicem Vesulli» che si era più o meno mantenuta per più di duecento anni, è scomparsa, sostituita da una localizzazione prettamente ispanica, seppur specificamente catalana: Gualtiero, marchese di Saluzzo, è diventato Enrico²⁵ de Moncada, conte di Barcel-

pasando por Boccaccio, in I. COLÓN CALDERÓN et al. (a cura di), *Los viajes de Pampinea: novella y novela española de los Siglos de Oro*, Sial, Madrid 2013, pp. 165-176.

24. Cito il testo di Lope dalla prima edizione, già descritta in n. 1 supra, ammodernando grafia e punteggiatura; questi versi si trovano a p. 4 a [v. 4]; il testo di Petrarca è citato dall'edizione citata a cura di L.C. Rossi, p. 31. Probabilmente il dramma lopiano fu scritto in prima istanza per una festa privata nella residenza di uno dei Moncada, una famiglia della più alta e antica nobiltà catalana e spagnola, il che permette di supporre un primo destinatario di livello culturale superiore alla media del pubblico potenziale della *comedia nueva*. Le commedie d'occasione furono sempre per Lope uno strumento per cercare di progredire nella corte e in questo modo tentava di mettersi in una luce favorevole facendo sfoggio di cultura. Si vedano in proposito M. TRAMBAIOLI, *Lope y la casa de Moncada* cit.; e T. FERRER VALLS, *El diálogo militar a honor del marqués de Espínola: Lope de Vega y el afán de proyección social*, in S. FERNÁNDEZ MOSQUERA (a cura di), *Diferentes y escogidas. Homenaje al Prof. Luis Iglesias Feijoo*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Francoforte 2014, pp. 163-182.

25. Resta il fatto che Lope dia al suo protagonista un nome italianeggiante (in castigliano sarebbe Enrique e in catalano, Enric) ma se da una parte questa forma non è totalmente insolita all'epoca, dall'altra i nomi di risonanza italiana sono frequenti nella *comedia*, un

lona e del Roussillon; Griselda, rimasta umile pastorella, si chiama ora Laurencia, probabilmente in allusione all'alloro di mitologica memoria, ma magari in particolare a quello che coronava la fronte del Petrarca; il suo anziano e saggio padre non risponde più al nome di Giannucolo, ma riceve da Lope, coerentemente, il nome di Lauro; e allo stesso modo che attorno a Enrico fiorisce un ambiente cortigiano popolato da cavalieri come Roselio ed Elarino, dal Cameriere del Conte, Tibaldo, e da altre figure (ma fin qui si tratta solo della necessaria materializzazione drammatica dei vassalli del marchese Gualtieri originario), Laurencia si vede a sua volta trasportata in un folto *entourage* pastorale, quasi completamente assente da Petrarca, da Boccaccio e dalle altre versioni precedenti²⁶, nel quale spicca come la più bella e saggia pastorella²⁷, in un ambiente idillico caratterizzato dai dialoghi sull'amore, ma anche, come succede non di rado nelle opere del Lope

altro modo di sottolineare il ruolo di modello esercitato dalla cultura italiana nella letteratura spagnola dell'epoca. Sicuramente si tratta di un nome scelto affinché non possa far pensare ad alcun Moncada storico realmente esistito, ma non è da escludere il riferimento implicito a Enrico VIII d'Inghilterra (non di rado chiamato così, Enrico, piuttosto che Enrique, come fa ad esempio Malón de Chaide ne *La conversión de la Magdalena*), che era diventato famoso per i suoi sei matrimoni, le esecuzioni di alcune delle sue mogli (Anna Bolena, Caterina Howard) e al quale sembra alludere anche la storiella dell'uomo che si era sposato sette volte, avvelenando (come nei racconti popolari che cristallizzerebbero alla fine del secolo nel Barablù di Perrault) le sue coniugi nel primo atto della commedia (cfr. M. MUÑOZ BENÍTEZ, *La teatralización del mito de Griselda en "El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia"*, relazione presentata al Convegno Internazionale di Studi «I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea del Rinascimento e del Barocco», Torino, 14 maggio 2015).

26. Inclusa quella di Navarro, nella quale, nonostante l'impostazione del primo incontro tra i due futuri sposi in campagna durante una partita di caccia del Marchese sia parallela a quella usata da Lope, rimangono notevoli differenze. C. SORIANO, *El ejemplo de casadas de Lope de Vega, estudio comparativo*, «DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica», C (1991-92), pp. 293-326, in uno studio pregevole ma non esente da inesattezze, attribuisce al caso questo primo incontro (pp. 299-300: «se insinúa el tema del azar»), ma dal testo si evince subito che nella prima versione teatrale, come nelle fonti e al contrario di quello che succederà in quella di Lope, il Marchese Galtiero è andato di proposito a incontrare Griselda, che conosceva già, per chiedere la mano di lei. Si veda [P.?] NAVARRO, *Comedia muy exemplar de la Marquesa de Saluzia, llamada Griselda* cit., vv. 191-200, p. 339; LOPE DE VEGA, *L'exemple pour les femmes mariées* cit., f. 8v b. Bisogna comunque indicare che l'adattamento drammatico della storia di Griselda alla situazione archetipica della *pastourelle* provenzale, con ambientazione pastorale inclusa e con dialoghi comici fra i pastori, si trova già nell'*Istoire de Griseldis* cit.

27. Per questi cambiamenti si vedano le particolareggiate osservazioni di C. SORIANO, *El ejemplo de casadas de Lope de Vega* cit., pp. 299-301, 303 e 304-305, anche se i suoi giudizi psicologici sul carattere di Enrico vanno ben al di là di quello che si addice all'analisi di un personaggio drammatico.

della prima epoca, da alcune figure comiche che preludiano il suo caratteristico *gracioso* e discendono, in questo caso, in linea diretta dal *pastor bobo* del primitivo teatro spagnolo e solo indirettamente dai pastori filosofi della *novela pastoril* cinquecentesca²⁸.

Il primo atto del nostro dramma è diviso in due quadri. Il primo, di ambiente cortigiano, incentrato sul protagonista maschile, comprende a sua volta due scene: nello scorrersi del sipario vediamo Enrico, conte di Barcellona, che ragiona con due cortigiani sul suo matrimonio in un dialogo artificioso, intriso di allusioni storico-mitologiche a donne famose dell'antichità classica, e presenta i motivi per i quali non desidera sposarsi; ciò nonostante, acconsente sin dall'inizio, benché di malavoglia, al matrimonio richiesto dai sudditi. Cambiando scena, un breve interludio senza il nobile protagonista lascia spazio alle considerazioni tra tre cortigiani sull'atteggiamento di Enrico nei confronti del matrimonio e porta in primo piano, seguendo da vicino i modelli latino e italiano, il motivo della caccia, pressoché unica occupazione del Conte: Tibaldo, il suo Cameriere, sta organizzando la prossima uscita venatoria di Enrico. Nel frattempo il Conte si reca in prigione dove, come vediamo nella scena successiva, ha modo di giudicare tre detenuti i cui reati hanno tutti direttamente a che fare, in un modo o in un altro, con problemi coniugali. È questa una scena tratta dal repertorio lopian, spassosa, comica e movimentata, che dà agilità al ritmo dell'opera e nel contempo contribuisce a delineare ancora di più il personaggio principale nel suo caratteristico rifiuto del matrimonio. Ci spostiamo quindi in campagna e nel secondo quadro, dove incontriamo Laurencia, che in compagnia di una sua amica e poi di alcuni altri pastori dibatte sulla gelosia. Ci si presenta così la protagonista, questa Griselda catalana e pastorale, nel suo ambiente, nel quale regna sovrana, circondata da pastori che la apprezzano anzitutto per la sua intelligenza. I dibattiti pastorali sull'amore vengono interrotti per l'arrivo di Enrico, che in mezzo alla battuta di caccia si ferma

28. L'assenza di un vero e proprio personaggio comico, il caratteristico *gracioso* della *comedia nueva*, è uno degli elementi che puntano verso una datazione più antica dell'*Ejemplo*, poiché come ha mostrato Jesús Gómez (J. GÓMEZ *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*, Alfar, Sevilla 2006), a partire dal 1604 il *gracioso* tipico è completamente maturo e s'impadronisce in buona misura del protagonismo della commedia.

a riposare facendo così in quel momento la conoscenza di Laurencia. Senza dichiarare la sua vera identità, ma spacciandosi per un anonimo cortigiano, Enrico chiacchiera con la pastorella e infine riceve da lei un consiglio, destinato al Conte, sul matrimonio; rimane così impressionato dalla saggezza e *discreción* della fanciulla che immediatamente va incontro a Lauro, il padre della giovane, e gli chiede sua figlia in sposa; nel frattempo Laurencia finisce la conversazione con i suoi amici lasciata in sospeso per l'arrivo del Conte, proponendo agli altri pastori un indovinello. Arrivata Laurencia a casa sua, trova lì il Conte che con Lauro ha disposto il matrimonio e anche se lei protesta per la precipitazione²⁹ – contrariamente a Griselda, che non ha nemmeno tempo di fiatare che si trova già ignuda al cospetto dei cortigiani «e d'ogn'altra persona» per rivestire i panni di Marchesa, o a Griseldis che si limita ad asserire «ego ... tanto honore me indignam scio» –, non c'è più niente da discutere: il Conte la presenta subito al suo Cameriere e ai pastori, che arrivano cercandolo, come sua sposa. Questa reazione di Laurencia, spontaneamente e inizialmente avversa al matrimonio, contribuisce in buona misura a completare la caratterizzazione iniziale della protagonista come donna intelligente, vivace e al centro del suo mondo. Il quadro finisce con una breve scenetta di chiusura a carico dei quattro pastori che offrono una prima soluzione – sbagliata – all'indovinello proposto prima da Laurencia. La storia originale è stata così adeguata alle convenzioni letterarie della *comedia nueva*, con il tipico incontro di stirpe provenzale tra il cavaliere e la pastorella e il non meno tipico “amore a prima vista” del Conte per la figlia del suo suddito Lauro, completamente diverso da quello di Gualtieri a cui «erano buona pezza piaciuti i costumi» di quella che decide di far diventare sua moglie, e da quello di Valterius, che passando sovente davanti alla capanna di Griseldis aveva già messo su di lei gli occhi e intuito le sue rare virtù³⁰.

All'aprirsi del secondo atto (f. 11v a) la focalizzazione

29. Il personaggio di Lope impreca così al Padre: «¡Padre mío! / ¿Cómo os habéis cegado dessa suerte, / pues a un hombre y en traje cortesano / que no vistes jamás days vuestra hija, / criada tan sin madre que sospecho / que podrían decir que es vuestro el parto? / ¿Qué es esto, Lauro?» (f. 11r a). Boccaccio e Petrarca sono citati dall'edizione citata a cura di L.C. Rossi, rispettivamente a p. 36 (§ 19) e a p. 39 (§ 15).

30. Si veda l'edizione citata a cura di L.C. Rossi, a p. 32 (§ 9) per Boccaccio e a pp. 35-36 (§ 10) per Petrarca.

consecutiva sui due mondi, cortigiano e pastorale, che trovavamo nel primo prende un'andatura diversa, poiché ormai i due ambienti contrapposti si sono fusi in quello *palaciego*, che è diventato quello proprio di Laurencia e nel quale l'azione drammatica si andrà allontanando sempre di più dall'impianto primitivo della trama italiana: all'inizio vediamo due dei pastori – uno di loro è Belardo, frequente *alter ego* drammatico di Lope³¹ – che sono andati a Palazzo per cercare di incontrare Laurencia; sono trascorsi due anni dal matrimonio del conte con la pastorella (e dalla fine del primo atto, quindi) e quel giorno tutta la Corte è sottosopra per il battesimo del secondo figlio di Enrico e Laurencia, un maschietto. In un lungo *romance* narrativo (ff. 11v b-12r a), Belardo racconta all'altro pastore, che si era assentato per il matrimonio di Laurencia, che ama senza speranza, quanto è capitato durante questi due anni, occasione che gli permette di palesare il grande apprezzamento che i cortigiani nutrono per Laurencia a palazzo e come sia riverita e amata da tutti i sudditi, «que la adoran y bendicen al conde» per il suo matrimonio. Nel frattempo il Conte esce con il suo Cameriere Tibaldo, con il quale ordisce la prima prova, istruendolo affinché tolga a Laurencia la figlia primogenita e dica alla madre che deve morire perché i vassalli sono scontenti delle sue umili origini; il Cameriere, contro la sua volontà, è costretto a fare quanto ordinato dal suo signore e così Laurencia sopporta la prima prova con grande forza d'animo, come riconosce il Conte, che ha visto tutto da un nascondiglio. Non solo, ma immediatamente dopo, con un altro cambiamento di scena, Laurencia incontra i suoi antichi amici pastori e nemmeno a loro racconta la sua disgrazia, ma si limita a ragionare su quanto più felice sia la vita umile delle campagne di quella sfarzosa di palazzo, in una elaborazione

31. Su quest'identità drammatica lopiana, dai primi studi di Américo Castro (A. CASTRO *Alusiones a Micaela de Luján en las obras de Lope de Vega*, «Revista de Filología Española», V (1918), pp. 256-291) e Courtenay Bruerton (C. BRUERTON, *Lope's Belardo Lucinda Plays*, «Hispanic Review», V (1939), n. 4, pp. 309-315) è stato scritto molto. Da ultimo, sono di grande interesse i lavori di Marcella Trambaioli (in particolare M. TRAMBAIOLI, *Las dobles bodas reales de 1599: la construcción del Lope-personaje entre autobiografía y autopromoción política*, in *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro. (II Seminario Glesoc, Universidad Complutense de Madrid, 17-18 de diciembre de 2007)*, a cura di E. Borrego Gutiérrez e C. Buezo Canalejo, Visor, Madrid 2009, pp. 167-191), che evidenzia come Lope si servisse di questi alter ego drammatici per cercare di agevolare le proprie pretese di carriera a corte.

topica del luogo comune del *beatus ille*, tanto frequente nella letteratura spagnola dell'epoca. Per rallegrarla, i suoi amici cantano e ballano una canzone pastorale – tipica scena ornamentale della *comedia* della quale Lope si serve come pretesto per introdurre un altro dei suoi piccoli episodi inventati –, ma sono interrotti dall'arrivo del Conte che li caccia via in malo modo, rimproverando sua moglie per queste vili distrazioni, anche se in realtà si tratta di una nuova prova della sua pazienza. Questa scenetta creata da Lope, per quanto si tratti di una modifica di poca entità, costituisce una chiara dimostrazione della notevole abilità con cui il drammaturgo riesce a fondere in sequenze drammatiche polifunzionali i topoi e i luoghi comuni caratteristici della sua formula teatrale con *amplificationes* della linea diegetica utili sia allo sviluppo drammatico della storia ipotestuale sia alla definizione caratteriologica dei personaggi.

Non ancora soddisfatto della positiva reazione di Laurencia, mite e sottomessa come al solito, Enrico pone immediatamente a nuova prova la moglie, dicendole che i suoi sudditi non si sono placati con la morte della bambina e chiedono pure quella del figlio appena battezzato. Nelle due scene consecutive, prima Enrico, poi Laurencia spiegano alle rispettive spalle/confidenti le proprie idee: lui vuole portare fino in fondo la prova che gli permette di constatare la perfezione di sua moglie nonostante le sue umili origini. Lei accetta con rassegnazione la morte dei figli poiché si rende conto di aver sbagliato a sposare qualcuno tanto altolocato. Durante queste spiegazioni, con le quali Lope introduce una prospettiva psicologica sull'intimità dei personaggi che non è stata sviluppata allo stesso modo nei suoi variegati ipotesti, arriva di nuovo Enrico che la sottomette alla terza prova, penultima tra quelle canoniche: il popolino, le racconta, non è ancora soddisfatto della morte dei suoi successori e vuole uccidere pure la moglie, indegna della posizione che occupa; per evitarle la morte, il Conte le chiede di separarsi da lui e tornare da suo padre. Praticamente tutte le prove della pazienza e sottomissione della moglie, tranne l'ultima, sono state concentrate da Lope in questo rapido crescendo di tensione drammatica che segna il climax del secondo atto. Laurencia, avatar drammatico di Griselda, accetta tutto umilmente e chiede solo di riavere i suoi vestiti, che in questa versione, a differenza di quanto succedeva nel racconto originale, aveva portato

con sé a palazzo immediatamente dopo il suo matrimonio (non essendo opportuno, dal punto di vista del drammaturgo, presentare in scena la svestizione di Griselda davanti ai cortigiani, nemmeno protetta dagli sguardi dal cerchio di donne proposto dal Petrarca). Enrico glielo concede e Laurencia parte, mentre i cortigiani presenti si meravigliano della sua capacità di sopportazione e recriminano il Conte; egli stesso sembra profondamente conturbato dall'atteggiamento di sua moglie: «a llorar me voy», esclama, una volta partita la donna, facendosi di nuovo eco dei sentimenti di Gualtieri, il quale pure quando congedava la moglie, ci dice Boccaccio, «maggior voglia di piangere aveva che d'altro»³². Ma ciò nonostante, spinto dal suo destino tracciato, mentre esce, mettendo fine al secondo atto, sta già macchinando, sordo agli avvertimenti del suo fedele cameriere Tibaldo, la nuova e ultima angheria che disporrà per la sua infelice coniuge: Enrico, in effetti, seguendo il copione stabilito dai suoi modelli, prepara già il suo finto nuovo matrimonio, che si risolverà in realtà, come nelle varie versioni dell'ipotesto, nel ritorno dei suoi figlioletti, apparentemente assassinati, e nella fine delle sofferenze della fedele Laurencia.

Prima di arrivare a questa soluzione, però, in apertura del terzo e ultimo atto (f. 17v b), Enrico comunica ai suoi desolati sudditi ciò che – passando dalla descrizione della mimesis al confronto tra le varie versioni della fabula – possiamo considerare, ancor più della concentrazione temporale delle prove che abbiamo già segnalato, la più notevole alterazione della trama tradizionale introdotta dal drammaturgo spagnolo nel racconto originale di Boccaccio. In effetti, il lopedevghesco Conte di Barcellona espone la sua intenzione, presto portata a termine, di partire per le Crociate in compagnia di Riccardo Cuor di Leone e di Alfonso di Castiglia (si veda la nota 34). Durante questa lunga assenza del Conte, Laurencia rimane a casa di suo padre e lì, dopo cinque anni³³ di ritorno alla sua vita pastorale, nella quale è sempre rimasta fedele al

32. LOPE DE VEGA, *L'exemple pour les femmes mariées* cit., f. 17v; Rossi, ed. cit., p. 50, § 46. Anche in Petrarca Valterius va via piangendo: «Abundabant viro lacrimae ut contineri amplius iam non posset: itaque, faciam avertens, "Et camisiam tibi unicum habeto", verbis trementibus vix expressit, et sic abiit illacrimans» (Rossi, ed. cit., p. 55, § 42).

33. Come si evince dalle parole con cui risponde al suo sempiterno *pastoril* spasimante: «Ya cinco vezes, Danteo, / el Sol del Aries al Pez / vio el cielo y ningún juez / vio mudança en mi desseo» (f. 21 r b).

suo legittimo sposo, nonostante le reiterate professioni di amore del pastore Danteo, si dovrà confrontare con la più dura prova della sua fedeltà, attraverso un nuovo episodio che a quanto mi risulta potrebbe essere stato rimaneggiato da Lope per aggiungere altri elementi non meno estranei alla storia originale del viaggio di Enrico in Terra Santa. Seguendo di nuovo l'ipotesto, anche nella nostra tragicommedia – ma, in questa versione, al ritorno della Crociata – il Conte di Barcellona decide di sottomettere la ripudiata moglie alla quarta e definitiva prova, quella di farla tornare in quello che è stato il suo palazzo, ma in qualità di serva per le nuove nozze dell'ex marito. Quello che Lope aggiunge a questo episodio delle sofferenze di Griselda è una notevole *amplificatio* – che altrove³⁴ ho messo in rapporto con un giudizio dell'originario narratore boccaccesco, Dioneo –, poiché fa sì che la sua Laurencia debba scegliere tra due chiamate ben diverse, persino opposte: quella del marito che la richiede come serva temporanea per servire gli invitati al suo nuovo matrimonio e quella del Visconte di Bearn (sempre un componente della famiglia dei Moncada, non a caso, fatto diventare all'uopo Principe da Lope) che invece, rimasto vedovo e innamorato di lei solo per la fama delle sue virtù, manda i suoi emissari per chiederla in sposa. Ovviamente anche in questa occasione Laurencia, che si era già convenientemente allenata rifiutando durante i cinque anni della sua permanenza nella casa paterna le avances pastorali del suo sempiterno spasimante, non esita nemmeno per un momento e davanti allo stupore dei suoi amici pastori e degli inviati dei due nobili, risponde che «andrà a servire il Conte» con la stessa prontezza e decisione con cui Griselda aveva detto «Signor mio, io son presta e apparecchiata» e Griseldis, «non libenter modo, sed cupide», aveva affermato: «et hoc et quecunque tibi placita sensero faciam semper». Potremmo quindi dire che Lope, con questa aggiunta allo schema della storia di partenza, si è limitato a dar concretezza a quell'ipotetico personaggio che nell'originale boccaccesco si offriva, per dirlo nei termini grossolani con cui lo immaginava Dioneo, a «scuotere il pillicione» della paziente moglie «fuori in camiscia cacciata»,

34. G. CARRASCÓN, «*Che riuscita ne fosse una bella roba*» cit.

aggiungendo in più alla sua offerta quella «bella roba» del Principato di Bearn.

Per le ultime scene, la commedia torna sul lieto fine della novella del *Decameron*, con il ricongiungimento familiare che si rappresenta in termini molto simili a quelli in cui viene descritto dai due narratori italiani.

5. *Teatro, novella e valori*

Fin qui abbiamo incardinato al filo dello sviluppo diegetico i principali cambiamenti che Lope introduce nella sua versione della storia di Griselda. Occorre ora ragionare sulle implicazioni che tali modifiche possono significare, sia dal punto di vista tecnico-drammatico sia, sul versante semantico, sull'impianto assiologico dell'opera. Il cambiamento d'identità del personaggio principale va probabilmente letto, come Kohler suggerì in due articoli degli anni '40, come il risultato di un semplice adeguamento all'occasione che giustificò la stesura originaria del dramma verso il 1600: infatti questo studioso proponeva che *El ejemplo de casadas* fosse stato scritto da Lope su ordinazione per le feste matrimoniali di un membro della nobile famiglia catalana dei Moncada, della quale Kohler ricordava la figura di Francisco de Moncada y Moncada (1586-1635), III Marchese di Aytona, Visconte di Bas, di Cabrera e di Illa e più di venti volte Barone, contemporaneo, anche se di venticinque anni più giovane, di Lope, «generale illustre, governatore delle Fiandre e storico di una certa fama»³⁵. Mentre c'è quindi una ragione precisa e deter-

35. Apud M.-F. DÉODAT-KESSEDJIAN, E. GARNIER, *Prólogo* cit., pp. 35-48; la citazione a p. 36. E. KOHLER, *La date de composition de "El ejemplo de casadas de Lope" et la valeur chronologique du "gracioso"*, «Bulletin Hispanique», XLVII (1945), n. 1, pp. 79-91 e *A propos de la date de composition* cit. Ciò nonostante la storicità del personaggio teatrale lopiano non è attendibile: Enrico de Moncada, conte di Barcellona e del Rosellón e Cerdaña non corrisponde, come già accennato, a nessun Moncada realmente esistito, poiché non era possibile attribuire a un personaggio storico i fatti astorici provenienti da una finzione letteraria e inoltre probabilmente Lope considerò rischioso nei confronti dei discendenti associare un personaggio così poco simpatico come Gualtieri con qualcuno realmente esistito. M. TRAMBAIOLI, *Lope de Vega y la casa de Moncada* cit., pp. 5-44, ha studiato in maniera molto approfondita i rapporti tra la famiglia Moncada e Lope de Vega e ha dimostrato che non di rado Lope ebbe dei problemi come conseguenza delle sue opere genealogiche tese a lodare casati nobili. La stessa studiosa ha suggerito inoltre che la *comedia* potrebbe essere stata scritta per un battesimo, piuttosto che per un matrimonio. L'antica e potentissima famiglia dei Moncada non detenne mai i titoli nobiliari che le si attribuiscono nell'opera, di Conti di Barcellona, Rossellón e Cerdaña, ma è vero che all'epoca in cui Lope situa l'azione i Moncada ostentavano da più di cento anni il titolo non meno importante di Siniscalchi (*senescales*)

minante, esterna alle dinamiche e alle esigenze della creazione drammatica, per le trasformazioni a cui è stato sottoposto il protagonista maschile del dramma, non succede lo stesso, a parer mio, per le parallele modifiche subite da Griselda per diventare una *pastora de comedia*. In linea con la creazione, a partire dal boccaccesco esempio di pazienza, del personaggio di Laurencia, d'altro canto, Lope introduce nella sua *comedia* nuziale un paio di motivi tipici della sua drammaturgia – e dell'epoca –, ingredienti principali del successo della sua maturanda formula teatrale; si può quindi pensare che sia per muoversi con maggiore libertà che lui reinterpreta a modo suo nella sua protagonista la figura ormai proverbiale che incarna la pazienza coniugale.

Al primo di questi motivi, che potremmo classificare come assiologico, ho già accennato: attraverso lo sviluppo

della Contea di Barcellona, titolo che poco dopo diventò Siniscalco di Catalogna, ed erano diventati nel Cinquecento Maestres Racionales de Cataluña, antica carica con competenze finanziarie su tutti i possedimenti della Corona di Aragona. Guillem Ramón, El Gran Senescal (? -1173) era stato il personaggio più influente della corte di Ramón Berenguer IV, Conte di Barcellona (1131-1162), e favorì il matrimonio del Conte stesso con Petronila d'Aragona che comportò l'unione definitiva della Contea alla Corona di Aragona. Il suo primogenito, Guillén de Moncada, diventò Visconte di Bearne sposando nel 1171 Marie de Gabarret, erede del titolo, e quindi anche il principe di Bearne che appare come personaggio della commedia lopiana era nella realtà storica e verso il 1190 un membro della famiglia Moncada, più precisamente Gastón IV de Moncada, Visconte di Bearne, il cui nome di battesimo coincide con uno di quelli che nella commedia di Lope si dà al figlio di Enrico de Moncada (e con quello del personaggio protagonista dell'omonima commedia di Giacinto Andrea Cicognini). In vita di Lope, diversi Moncada, marchesi di Aytona, si succedettero nelle cariche di Viceré di Valencia e di Catalogna, ed è stato indicato come Lope potè conoscere personalmente durante il suo esilio a Valencia (1588-1590) il Viceré Don Francisco de Moncada e Folch de Cardona. Un altro ramo della famiglia era quello costituito dai Principi di Paternò (i cui antenati erano stati Capitani Generali della Sicilia), ramo che all'epoca di scrittura della commedia possedeva il ducato di Montalto insieme ad altri titoli (come si può leggere pure nella loa, poiché a questo ramo appartiene il «Montalto Pascual de Moncada» in essa citato, probabilmente corrispondente a Luis Guillén de Moncada y Aragón, VII duca di Montalto che nel 1611 riunì i due rami della famiglia sposando Catalina de Moncada y de Castro, figlia del citato Francisco de Moncada y Moncada). L'unico episodio storico al quale si allude esplicitamente nel terzo atto dell'opera, la seconda spedizione della terza Crociata organizzata da Riccardo Cuor di Leone nell'anno 1190, è falsato con una mai avvenuta partecipazione del re castigliano Alfonso VIII, nella cui compagnia si fa partire Enrico (ma bisogna avvertire che Lope forse credeva veramente a questo "fatto storico non avvenuto", cioè Lope pensava in buona fede che Alfonso VIII avesse partecipato alla Terza Crociata, come si desume dalla dedica della *Jerusalem conquistada* a Filippo III). Ma la presenza nell'opera di questa estemporanea crociata potrebbe derivare dalle menzioni che di essa si fanno nei modelli francesi, sia quello drammatico, *L'histoire de Griseldis*, sia i suoi ipotesti, cioè le precedenti stesure a opera di Mézièrs, che fu un impulsore degli ordini militari e cercò di promuovere una nuova crociata. Si veda l'introduzione di Marco Piccat alla citata edizione de *Lo spettacolo di Griselda*, pp. 15-16.

dell'ambiente naturale della pastorella destinata a diventare marchesa, la cui vita felice nell'idillico ambiente rurale si trasformerà davanti agli occhi degli spettatori in un calvario matrimoniale, Lope propone sulla scena il tema, diventato un luogo comune nella Spagna del Cinquecento³⁶, del «menosprecio de Corte y alabanza de aldea»: i vantaggi della pace e della modesta contentezza della vita rustica sono in fin dei conti di gran lunga preferibili da ogni punto di vista alle angherie e ai continui soprassalti della vita nelle grandi corti. Anche se i testi originali non prendevano specificamente in considerazione questo aspetto, lontano dalla mentalità del Trecento italiano, bisogna riconoscere che il motivo, con il suo contrasto latente tra Corte e campagna, e quello tra nobile e plebeo, già presente nelle conclusioni di Dioneo³⁷, si prestava bene a sviluppare un *topos* caro al pubblico del teatro classico spagnolo. Lope, in cerca sempre di quella specie di simbiosi ideologica con il destinatario che caratterizza il suo prodotto drammatico – e che è stato sovente preso per “conformismo” dalla critica –, non spreca certamente l'occasione. La topica caratterizzazione negativa della corte si rispecchia già nelle mille curiose domande con cui Laurencia assale il Conte, senza conoscere ancora la vera identità di costui, ma credendolo un cortigiano qualsiasi, nel primo loro incontro:

Decidnos, por vida mía,
qué pasa en esa ciudad,
o cómo va la verdad
qué siente la cortesía,
qué dicen los agraviados,
cómo viven los quejosos,
en qué entienden los ociosos,
qué hay de los pobres honrados,
¿es el Conde buen señor?
¿no se casa? ¿en qué se emplea?

(f. 9r col. a)

36. Come aveva già sottolineato C. SORIANO, *El ejemplo de casadas de Lope de Vega* cit. e come testimoniano numerose opere letterarie tra le quali l'*Epistola moral a Fabio* del Capitán de Andrada, il *Beatus ille* di Fray Luis de León o le popolarissime *Epistolae familiares* di Fray Antonio de Guevara.

37. Le parole di Dioneo a cui alludo sono queste: «Che si potrà dir qui? Se non che anche nelle povere case piovono dal cielo de' divini spiriti, come nelle reali di quegli che sarien più degni di guardar porci che d'aver sopra uomini signoria» (Rossi, ed. cit. p. 62, § 68).

Nuove allusioni al *topos* si trovano ancora qua e là, adornando il pensiero dell'anziano Lauro, ad esempio quando si chiede se deve acconsentire ai desideri del Conte e dargli sua figlia in sposa: «¿Igualaré el sayal al terciopelo, / la paz del campo en la continua guerra / de la ciudad?» (f. 10v col. a) o quando rifiuta l'offerta di andare a vivere a palazzo poiché «como en el campo amanecer no vea / [...] contadme por difunto» (*ibid.*). Ma il motivo della sicurezza della povertà e di quanto sia preferibile la calma umile e tranquilla dei poveri villici ai continui timori a cui sottopone i cortigiani la vita in palazzo si vede più ampiamente sviluppato in bocca alla stessa Laurencia, in primo luogo in un breve monologo, all'inizio del secondo atto, nel momento in cui il pubblico la rivede trasformata in contessa di Barcellona; collocato immediatamente prima della scena in cui il Cameriere del Conte arriva a chiederle sua figlia per ucciderla (e Lope fa diventare esplicita la finta finalità del prelevamento della bambina che rimaneva sottintesa negli ipotesti originali), questo sonetto di Laurencia, in cui increpa i ricchi palazzi perché in loro non è possibile trovare la contentezza che offre una vita povera e umile, ma sicura, funge da presentimento drammatico della disgrazia che sta per abbattersi sulla protagonista³⁸:

Soberbios edificios, torres bellas,
dorados paramentos y techumbres
cuyas piramidales pesadumbres
quieren servir de basa a las estrellas;
vosotros que las sierras, porque en ellas
nací, tenéis en poco y de las cumbres
que ven primero las celestes lumbres
altivos murmuráis, tan lejos de ellas,
palacios ricos ¿dónde está el contento?
¿está en vuestros tesoros y riquezas
o en la seguridad del pensamiento?
¡Oh, cuán seguro estado es la pobreza,
pues no puede temer que humille el viento
su miserable estado a más baja!

(ff. 13r col. b e 13v col. a)

38. Associato al tipico dell'umile sicurezza rustica e dell'ingannevole mutevolezza cortigiana si trova il motivo delle due facce della volubile Fortuna, che non a caso è donna, come esprime Laurencia a Tbaldo: «De la Fortuna desde hoy / sabrás que tiene dos caras. / Mostróme la alegre ayer, / hoy me ha mostrado la triste; / ¡mira tú en lo que consiste: / en volver, o no volver! / No hay cosa segura alguna / porque está en volver la cara / esta Fortuna, y repara / en que es muger la Fortuna». (f. 14r col. a).

Poi, dopo aver già subito, come il suo modello Griselda, senza alcuna rimostranza, il terribile strappo della sua figlioletta, i termini in cui Laurencia si lamenta della sua disgrazia, quando i suoi vecchi amici pastori vengono a trovarla, sono precisamente nient'altro che un paragone tra la «semplice verità» dell'«amata solitudine» della vita rustica e il «finto bene» della «grandezza immensa» di quella cortigiana:

¡Ay, cuánto perdí aquel día
que vi esta grandeza inmensa!
¡Ay, amada soledad,
donde con tosca llaneza
trataba simple verdad,
adornando mi cabeza
verde laurel de humildad!
¿Qué sirve verla ceñida
de hojas de oro y real corona?
¡Todo este bien es fingido!

(f. 15r col. a)

Quindi da una parte, Griselda, convertita dalla mano di Lope nella *labradora*³⁹ Laurencia, diventa subito veicolo di una *forma mentis* prettamente ispanica – e quindi una “Griselda” profondamente ispanizzata – attraverso la sua incarnazione di quel motivo tanto radicato e centrale al “disinganno” pre-barocco spagnolo che sostiene che in fondo la vita del povero è preferibile a quella del *poderoso*⁴⁰; dall'altra, Lope formula pure il contrasto tra nobile e plebeo – che per Boccaccio si riassume nella morale che «anche nelle povere case piovon dal cielo de' divin spiriti, come nelle reali di quelli che sarien più degni di guardar porci» e per Petrarca si risolveva nel riconoscimento della superiore nobiltà naturale che è la virtù – attraverso l'idea radicata nella cosmovisione del suo

39. Chiamata dal Conte anche «aldeana» [f. 9r col. a], nomi da leggere nel senso generico di “contadina”.

40. Góngora, esponente dell'ideologia tradizionale ispanica, lo esprimeva così in una *letrilla*, con il solito piglio cinico caratteristico del genere: «Coma en dorada vajilla / el príncipe mil cuidados / como pildoras dorados / que yo en mi pobre mesilla / bien prefiero una morcilla / que en el asador reviente / y riase la gente. Cuando cubre las montañas / de blanca nieve el enero / tenga yo lleno el brasero / de bellotas y castañas / y quien las bellas patrañas / del rey que rabió me cuente / y riase la gente.» Non voglio entrare qui nella questione ideologica di quanto contribuisca al mantenimento dello status quo e quindi quanto sia conservatrice una tale concezione: mi interessa soltanto sottolineare il suo valore assiologico, di cui Lope si serve, più o meno consapevolmente, per costruire il proprio successo teatrale.

pubblico che concede alla sicurezza dell'umile vita campagnola, più autentica, tutto il vantaggio nei confronti dei falsi fasti e degli ingannevoli lussi cortigiani; e solo attraverso questa tensione stereotipata il drammaturgo spagnolo permette al suo personaggio di esprimere una mesta rimostranza – che nelle Griselde originarie comunque non c'è.

Il secondo motivo drammatico menzionato sopra, caratteristico dell'operato teatrale del Fénix, è proprio la creazione di una protagonista bella e intelligente, tanto affascinante quanto arguta e ingegnosa: questo tipo di carattere femminile abbonda nelle *comedias* del poeta madrileno, che sia nella vita sia nella sua creazione drammatica sembra abbia cercato donne con queste caratteristiche. Ma già in primo luogo la semplice presentazione di Laurencia in scena costituisce una notevole *amplificatio* nei confronti di quella già tanto amplificata (in confronto alla fanciulla boccacesca) descrizione di Griseldis in *Seniles* xvii, 3. Com'è noto, Boccaccio risolve la descrizione di Griselda in poche parole, due pennellate succinte che mostrano i tratti della ragazza dalla prospettiva del suo futuro marito: a Gualtieri «erano da una pezza piaciuti i costumi» di Griselda e «gli pareva bella assai». Tutto lì.

Petrarca, certamente, si dilunga molto di più nella descrizione delle qualità della giovane donna: la sua bellezza fisica («forma corporis satis egregia») ma soprattutto la perfezione morale della sua Griseldis, che si declina variamente nella puntuale indicazione della sua ignoranza dei piaceri e dei pensieri voluttuosi, della sua forza e solidità d'animo, paragonabile a quella di un uomo maturo se non vecchio, della sua dedizione ai lavori domestici in servizio e in ubbidienza del suo anziano padre, unico destinatario di tutti i suoi affetti; la descrizione particolareggiata di queste virtù e dello svolgimento di tutti i compiti annessi alla sua povera e umile vita – insieme all'encomio delle sue qualità che, palesandosi nel momento in cui diventerà marchesa, le permetteranno persino di amministrare il governo in assenza del marito – fanno di Griseldis una controfigura della donna forte della Bibbia. In più Petrarca mette a fuoco questo ritratto non più in termini relativi al punto di vista di Valterius, come aveva fatto Boccaccio, ma come una presentazione assolutamente oggettiva. Solo una volta che la fanciulla è stata descritta in tutte le sue perfezioni si comunica al lettore che

era proprio su quella ragazza che Valterius aveva messo gli occhi «non iuvenile lascivia, sed senile gravitatis»⁴¹.

Lope procede con la stessa oggettività nel presentare Laurencia nel suo ambiente, tra i suoi simili e amici, i pastori, e proprio attraverso i giudizi che questi esprimono su di lei, ma concedendo a questa finalità ancora maggiore spazio di quanto non facesse Petrarca, come si può dedurre dal fatto che dedichi alla prima apparizione di Laurencia una lunga scena di 175 versi, più di quanto lo sia la scena iniziale (165 vv.) destinata a presentare il Conte e la sua avversione per il matrimonio. In più, come accennavo prima, tra tutte le virtù che la sua fonte latina concede a Griselda, Lope, nel modellare la sua Laurencia, ne predilige in particolare due, oltre la scontata bellezza fisica (sin da subito ostentata, d'altronde, in teatro): in primo luogo, interpreta il «virilis senilisque animus» nel senso preciso, indicato sopra, di intelligenza e ingegno, qualità più saliente della sua protagonista, della quale si fanno eco i pastori. Infatti essi la riveriscono come «aquella que en discreción / admira los pensamientos, / que de la esfinge de Tebas / puede descifrar la enigma» (f. 8r col. b), quella che per il suo ingegno è da tutti ammirata poiché sarebbe in grado di decifrare persino l'enigma della Sfinge di Tebe, come la saluta il pastore Belardo quando propone ai suoi compagni di sottoporre al superiore arbitrio di Laurencia il dibattito teorico sulla gelosia che li vede contrapposti. In secondo termine passano gli altri aspetti considerati con tanta cura dal Petrarca, come la bellezza già menzionata («hermoso retrato del cielo», la descrive *en passant* Lucindo pochi versi dopo la citazione precedente), o la domestica operosità, quasi assolutamente dimenticata da Lope, mentre la sua caratterizzazione di Laurencia sì che si sofferma, invece, dopo averne asserito l'ingegno straordinario, sul fatto che non ha mai conosciuto l'amore, non sa proprio cosa sia innamorarsi, interpretando di nuovo a modo suo la descrizione petrarchesca della giovane che «in summa semper inopia educata, omnis inscia voluptatis, nil molle nil tenerum cogitare didicerat»⁴².

Ma il fatto che la sua dote più pregiata sia la *discreción*, l'intelligenza, l'acutezza di giudizio, l'ingegno, prima virtù che avverte in lei pure il Conte (ff. 8v col. b - 9r col. a) come

41. Rossi, ed. cit., p. 32, § 9; p. 35, § 9, 10.

42. *Ibid.*

abbiamo sottolineato, è un tratto che Lope, a cui era particolarmente caro, legge tra le righe del testo petrarchesco e mette in un assoluto primo piano nella costruzione del suo personaggio. Quindi Lope nell'adattare il testo narrativo latino, con l'aiuto di Boccaccio e forse della rappresentazione francese, ai suoi bisogni drammatici, ne reinterpreta, pur nella relativa fedeltà della sua lettura, i contenuti in accordo non solo con gli orizzonti di attesa del suo pubblico e con le coordinate assiologiche del mondo possibile della *comedia nueva*, ma anche con le sue preferenze e inclinazioni personali.

Il Conte non riceve invece da parte di Lope un trattamento così intensamente modificatore come quello dedicato a sua moglie: oltre alla modifica "su commissione" subita dai suoi connotati anagrafici, Enrico de Moncada è un ritratto abbastanza fedele del suo originale, Gualtieri/Valterius fino al punto che a volte il suo comportamento maniacale pare ubbidire soltanto all'imperativo di un obbligo che al personaggio drammatico arriva imposto dal modello tracciato dai suoi predecessori narrativi. Pare appropriato fare riferimento in questo caso non solo al Valterius petrarchesco ma anche al suo predecessore Gualtieri per il fatto che forse seguendo la *dispositio* del primitivo racconto⁴³, è al suo Conte che Lope fa aprire il testo della commedia. Infatti, come succedeva nella novella del Boccaccio, a lui spetta la prima battuta dell'opera per rispondere alle sollecitazioni dei sudditi, qui impersonati da Roselio e Elarino, ammettendo la giustizia della loro richiesta ma dilungandosi sulla propria aversione per il matrimonio. Questa diventa la caratteristica basilare e quasi l'unica giustificazione del comportamento di Enrico, che la ragiona in termini nei quali si mescolano i concetti boccacceschi con quelli aggiunti al discorso di Valterius dal Petrarca e con altri ancora, non di poca entità, introdotti da Lope nel pensiero del suo protagonista, adeguandolo così, di nuovo, alla mentalità ispanica cinque-seicentesca. Le prime battute di Enrico, comunque, seguono più da vicino le parole di Gualtieri di quelle di Valterius, come si evince da questo confronto:

43. In Boccaccio, come si ricorderà, c'era proprio il passaggio dall'iteratività descrittiva del primo paragrafo alla narrazione puntuale dei fatti attraverso la risposta fatidica, in stile diretto, in cui il Marchese prometteva ai suoi uomini di sposarsi purché loro accettassero la sua scelta della sposa; mentre in Petrarca, invece, la prima voce che si sente è quella di quel suddito che essendo più autorevole o forse avendo più confidenza con il suo signore, trasforma in stile diretto la richiesta esposta in stile indiretto dal narratore boccaccesco, aggiungendo una lunga riflessione sull'imprevedibilità della morte.

Amici miei, voi mi strignete a quello che io del tutto aveva disposto di non far mai, considerando quanto grave cosa sia a poter trovar chi co' suoi costumi ben si convenga, e quanto del contrario sia grande la copia, e come dura vita sia quella di colui che a donna non bene a se conveniente s'abbatte. E il dire che voi vi crediate a' costumi de' padri e delle madri le figliuole conoscere, donde argomentare di darlami tale che mi piacerà, è una sciocchezza; con ciò sia cosa che io non sappia dove i padri possiate conoscere né come i segreti delle madri di quelle; quantunque, pur conoscendoli, siano spesse volte le figliuole a' padri e alle madri dissimili, ma poi che pure in queste catene vi piace di annodarmi, e io voglio esser contento; e acciò che io non abbia da dolermi d'altrui che di me, se mal venisse fatto, io stesso ne voglio essere il trovatore, affermandovi che, cui che io mi tolga, se da voi non fia come donna onorata, voi proverete con gran vostro danno quanto grave mi sia l'aver contra mia voglia presa moglie a' vostri preghi.

Cogitis me, amici, ad id quo mihi in animum nuquam venit; delectabar omnimoda libertate, que in coniugio rara est. Ceterum subiectionum, mihi voluntatibus, me sponte subicio, et prudentie vestre fides et fidei. Illam vobis quam offertis querende curam coniugis remitto eamque humeris meis ipse subeo. Quid unius enim claritas confert alteri? Sepe filii dissimillimi sunt parentum. Quicquid in homine boni est, non ab alio quam a Deo est. Illis ego et status et matrimonii mei sortes, sperans de sua solita pietate, commiserim; ipse michi inveniet quod quieti mee sit expediens ac saluti. Itaque, quando vobis placitus est, uxorem ducam: id vobis bona fide polliceor vestrumque desiderium nec frustrabor equidem nec morabor. unum vos michi versa promittite ac servate: ut quamcumque coniuge ipse delegero, eam vos summo honore ac veneratione prosequamini, nec sit ullus inter vos qui de meo unquam iudicio aut litiget aut queratur. Vestrum fuerit me omnium quos novissem liberrimum iugo subiecisse coniugii; mea sit iugi ipsius electio; quecumque uxor mea erit, illa, ceu Romani principis filia, domina vestra sit.

Vasallos, yo os agradezco /vuestra justa pretensión; /deseo la sucesión, /el casamiento aborrezco. /Fui de mi padre averdido / [...] /que no escogiese muger /la vista sino el oído. /Y decía muchas veces /que del pleito de casar eran de todo el lugar /ojos y lenguas jüezes. /Quien con justa elección /buena mujer escogía, /hallaba un sol que ceñía /de luz su buena opinión. /Y que no siendo escogida /tal, llevaba en su rigor /una noche de su honor /y una infamia de su vida. Estas y otras muchas cosas /me hicieron considerar /que quiere espacio el tratar /materias tan peligrosas. /Yo lo veré, yo os daré /ese gusto lo más presto /que pueda [...] Yo os juro determinarme /lo más presto que yo pueda, /que no es poco que os conceda /la voluntad de casarme. /Que os juro que antes entrara /de una tigre en una cueva /y con fuerza heroica y nueva /de los pechos le quitara /un hijo, [...] /que casarme ni vivir /una hora sola casado, /porque un casamiento errado /no es tanta pena morir. [...] Ahora bien nada me agrada /como dezirme los dos /que de la mano de Dios /viene la muger honrada. /Eso espero y eso creo, /eso Le pido; y os juro /que sola virtud procuro, /que es el dote que desseo. /No hayáis miedo que me lleguen /cantidad ni calidad, /virtud, fama, honestidad, /me den, lo demás me nieguen. /Yo escogeré tal mujer /y la probaré de modo /que la halle buena en todo, /porque en todo lo ha de ser.

aA

Se si analizzano i contenuti di questi tre discorsi si vede subito che Petrarca ha ridotto sensibilmente il ragionamento, centrale per il personaggio di Boccaccio, sull'impossibilità di giudicare i figli attraverso i genitori; ha invece introdotto l'idea cristiana, completamente assente dal pensiero di Gualtieri, dell'importanza del ruolo della divina provvidenza nella scelta della moglie, mentre amplificando le battute finali sulla promessa che ai sudditi chiede il loro signore – accettare con il dovuto rispetto la moglie che lui stesso si cercherà, chiunque essa sia – ha però anche notevolmente ammorbidito i termini in cui Gualtieri minacciava delle ritorsioni ai suoi uomini nel caso la futura marchesa non fosse da loro onorata. Infine non si trova in Petrarca traccia delle prime riflessioni dell'originario marchese su quanto sia difficile trovare la donna giusta e quanto sia poi dura la vita di chi sbaglia la scelta, se non in una del tutto originale e autonoma indicazione, ripetuta poi alla fine, sulla libertà del celibe, in cui Valterius vive felice. Lope opera rispetto ai suoi predecessori delle scelte autonome e abbastanza eclettiche, prendendo un po' dall'uno e un po' dall'altro: vediamo subito che il drammaturgo spagnolo, dopo aver riassunto all'estremo in quel «el matrimonio aborrezco» le dichiarazioni di Gualtieri e Valterius sulla loro precedente decisione di non sposarsi, ha del tutto soppresso le battute di Gualtieri sulle differenze tra figli e genitori, già ridotte da Valterius, ma invece ha introdotto una menzione completamente originale sugli insegnamenti ricevuti dal suo proprio padre; e infine ha mantenuto, amplificandole con variazioni ispaniche, le riflessioni boccacesche sulla difficoltà della scelta della moglie giusta, sui vantaggi di un matrimonio azzeccato e i pericoli di una unione mal combinata. Più avanti invece, nelle battute successive, qui non riportate completamente per brevità, il dialogo tra Enrico e i suoi cortigiani, oltre a ribadire con dovizia di esempi dotti e paragoni mitologici l'avversione di Enrico per il matrimonio e la difficoltà di trovare una buona moglie, rileverà anche altri concetti tra quelli che Petrarca più che Boccaccio aveva enfatizzato, come il fatto che «de la mano de Dios viene la mujer honrada»⁴⁴.

44. La stessa idea appare più avanti in bocca a Laurencia quando, credendo di parlare con un cortigiano, gli dà un consiglio sul matrimonio per il Conte: «Es cristiano y caballero [...] encomiende el caso a Dios» (f. 9r col. b). Invece, nelle parole di Elarino – uno dei cortigiani – in particolare in quelle da me sottolineate nella successiva citazione, appare

Ma soprattutto ciò che subito emerge nella prima battuta di Enrico è il modo in cui Lope di nuovo trasforma i concetti di Boccaccio per ricodificarli nei termini del discorso dominante della mentalità spagnola dell'epoca, introducendo i motivi della Fama e della *honra*: la moglie si sceglie con l'udito, non con la vista, cioè per quello che di lei si sente dire, per la sua fama e non per la sua bellezza; e se è cattiva, la moglie infama il marito e progetta «la notte» sul suo onore, poiché tutta la collettività è pronta a giudicare se il matrimonio ha giovato o meno alla «honra» e alla «buena opinión», l'immagine pubblica e la buona fama dello sposo. In Enrico le preoccupazioni di Gualtieri su una piacevole convivenza coniugale diventano ispanico e ossessivo *punto de honor*.

Inoltre Lope sostituisce la richiesta di rispetto per la futura moglie, chiunque essa sia, presente nei due italiani, con l'annuncio da parte di Enrico che lui stesso ha intenzione di trovarsi una moglie perfetta e di assicurarsi che lo sia attraverso una prova («la probaré de modo / que la halle buena en todo»), anticipando così quello che costituirà il nodo tematico dell'opera, le terribili prove dell'ubbidienza di Laurencia/Griselda. Dal punto di vista drammaturgico questa indicazione nell'apertura del dramma contribuisce ad alimentare le aspettative di un pubblico che sa già, grosso modo, quale sia il contenuto della storia alla cui rappresentazione sta per assistere, incrementando sin dall'inizio la tensione drammatica.

Comunque Lope configura il suo protagonista maschile, come abbiamo visto che fa con il personaggio femminile, per adeguarlo sia alle sue idee personali, sia soprattutto ai moduli espressivi del dramma barocco spagnolo. Come succedeva nel caso di Laurencia, anche la personalità schematica di Enrico è definita da due caratteristiche molto amplificate da Lope: il suo amore per la caccia e il suo timore della *deshonra* e conseguente orrore verso il matrimonio. Queste due caratteristiche, la seconda delle quali è abbondantemente analizzata ed esposta nella prima conversazione con i sudditi, sono

di nuovo un concetto petrarchesco, anche se invertito nel suo senso e leggermente modificato. Elarino, tra i motivi che esclude per l'avversione di Enrico verso il matrimonio menziona la totale libertà, che va qui capita nel senso specifico di un comportamento sessuale libertino: «Da este gusto a tus vasallos, noble Enrico [...] que si no hubieran mirado / que no hay cosa que te mueva, / o la que a algun libre lleva / huyendo de ser casado, / lo que es imposible en ti, / no te dieran priesa agora / para que les des señora.»

ancora motivo di ulteriori commenti da parte dei cortigiani quando Enrico abbandona la scena dopo il primo dialogo con loro:

ELARINO: Enrico es hombre prudente.

ROSELIO: ¿Prudencia es la remisión?

¿qué teme este hombre?

ELARINO: No sé.

ROSELIO: ¿Por qué cela el casar mal?

ELARINO: Si un hombre tan principal

lo teme, él sabe porqué.

ROSELIO: Aunque por Astrología

le hubieran adivinado

que había de ser mal casado...

[...] *Sale Tibaldo camarero y dos caçadores.*

TIBALDO: Esté todo apercebido.

CAZADOR I: Perros y halcones lo están.

TIBALDO: Traiga Ardenio el gavián

que está herido de la garza,

aunque pienso que desea

matar algún jabalí.

ELARINO: (*aparte, a Roselio*) ¿No ves lo que passa aquí?

en esto su vida emplea.

ROSELIO: Y acierta, porque la caza

digna de Príncipes es.

ELARINO: Todo cuanto en ella ves

es de la guerra una traza.

Hace muy fuertes los hombres,

cría gallardos soldados...

[...]

TIBALDO: (*A Roselio y Elarino*) Va esta tarde su excelencia

a caza, como otras veces.

ROSELIO: Justa privanza mereces

por tu ingenio y diligencia.

¿A dónde va?

TIBALDO: A Mirafior.

ROSELIO: ¿Volverá presto?

TIBALDO: No sé,

que como en ocio se ve

trátale el campo mejor.

ELARINO: Mucho huye de la Corte.

TIBALDO: Es todo filosofía.

ELARINO: ¿Trata el casarse?

TIBALDO: Querría,

mas no hay quien mujer le corte

a medida de su idea,

que la ha bien imaginada:
Lucrecia en el ser honrada,
en amor Ysicratea,
Nicostrata en el saber,
Iudith en la fortaleza,
y Edbanes en la firmeza.

ELARINO: Y ¿dónde habrá tal mujer?

TIBALDO: Muchas hay y muchas tiene
y ha tenido el mundo tales.

ELARINO: En príncipes sus iguales
menos, Tebaldo, conviene
tan alta filosofía.⁴⁵

Inoltre, sull'indecisione matrimoniale del Conte si costruisce tutto un lungo episodio, il secondo quadro del primo atto, che sebbene abbia una chiara funzione distensiva, umoristica e ornamentale, serve nuovamente per ribadire i timori e i dubbi che assalgono Enrico davanti all'idea stessa dello sposalizio. In questa scena infatti il Conte si reca in prigione per esercitare le sue funzioni di giudice nei confronti di alcuni sudditi che si trovano lì in stato di fermo perché sospetti di diversi reati. Ebbene, come ho già indicato, tutti i casi che Enrico si trova a dover giudicare, trattati in modo piuttosto buffo e caricaturale, hanno a che fare con liti e problemi matrimoniali: così una donna accusata di aver ucciso il marito per sposare il servo gli fa subito esclamare «¡Bien digo yo que ha de ser / muy pesado y muy temido / esto de buscar mujer!». In secondo luogo, un'altra donna che esige il matrimonio da un uomo che accusa di averla forzata promettendole di sposarla, spinge Enrico a consigliare all'uomo: «cuésete el hallar mujer / mil años de pensamiento». Il terzo e ultimo caso, che riecheggia il racconto tradizionale di Barbablù, è quello di un uomo che, rimasto vedovo sette volte, è accusato dall'ottava moglie di aver ucciso tutte le precedenti. Davanti a quest'uomo, Enrico meravigliato afferma: «Lo que a la razón repuna / [...] es tu animosa fortuna / en casarte siete veces / y que yo tiemble de una. / [...] La admiración que me has dado / me hace dejar esta audiencia, / y el ver que, por darme enfado, / cuanto viene a mi presencia / es casarse»⁴⁶. Questa esagerazione della fobia di Enrico per il matrimonio

45. LOPE DE VEGA, *El ejemplo de casadas* cit., f. 5r.

46. Tutte le citazioni da *ivi*, ff. 5v-6v.

si potrebbe spiegare in funzione del desiderio del drammaturgo di fornire una giustificazione alla crudeltà innegabile, la «matta bestialità» del personaggio, che la renda più accettabile e più verosimile. Inoltre una tale scelta potrebbe ubbidire all'intenzione di seguire da vicino una tendenza già molto chiaramente marcata in Petrarca, che come abbiamo visto nel caso del discorso iniziale, aveva di molto mitigato la negatività con cui Boccaccio aveva caratterizzato il suo Gualtieri, «più degno di guardar porci che d'avere sopra uomini signoria».

L'altro tratto caratteristico del personaggio del Conte, cioè la sua passione per la caccia, già presente sin dal primo Gualtieri nei modelli di Lope, permette al drammaturgo di introdurre una modifica nella disposizione degli episodi che li omologa alla serie di situazioni già stereotipate e precodificate dalla formula drammatica della *comedia nueva* – e ancor prima da una larga tradizione folklorica e popolare – e li rende così di nuovo più vicini alle attese del pubblico. Mentre, come abbiamo già indicato, negli ipotesti di Boccaccio e di Petrarca il Marchese conosceva già la fanciulla che avrebbe scelto come moglie poiché essa abitava nelle vicinanze di palazzo, nell'*Ejemplo de casadas* Enrico trova per la prima volta la sua futura moglie durante una battuta di caccia in uno stereotipico incontro fortuito tra cavaliere e pastorella, che farà nascere l'amore a prima vista. Il nobile scopre subito l'acutezza e l'ingegno della pastorella e rimane folgorato dalla sua bellezza e dalla sua intelligenza, così che, convinto di averla incontrata per opera della Provvidenza (così si compie la premonizione iniziale secondo la quale «la buena mujer viene por mano de Dios», ribadita come si è visto, dalla stessa Laurencia durante questo primo incontro) si decide nello stesso istante, su due piedi, a sposarla, risolvendo così in un colpo solo le richieste dei sudditi e la sua situazione personale: dopo aver velocemente apprezzato le virtù della donna, subito si reca nella vicina capanna dove si trova il padre di Laurencia per chiedergli la mano della figlia.

Con la stessa finalità di accrescere la verosimiglianza, oltre a quella di ottenere una maggiore funzionalità nei confronti dei tempi drammatici, che non permettono le dilazioni della narrazione, bisogna interpretare un'altra modifica molto cospicua introdotta da Lope nell'assetto diegetico. Nelle versioni di Boccaccio e di Petrarca, che segue da vicino in questo

il modello italiano, i rapimenti e finte morti dei due figli di Griselda avvengono in momenti separati, almeno di qualche anno. Durante tutto questo tempo il Marchese persiste nella sua mania di provare la pazienza e l'ubbidienza della moglie, una prima volta con la figlia, poi dopo più di un anno di nuovo col maschietto, poi «essendo più anni passati dopo la natività della fanciulla» (Rossi, ed. cit., p. 48) con il finto annullamento del matrimonio (pietosamente modificato già dal Petrarca). Quindi l'ansia provatoria si prolunga nel tempo per un periodo di circa dodici anni. Invece Lope dispone la distribuzione cronologica delle prove in un modo diverso: dopo la nascita del figlio maschio, quando la primogenita ha già due anni, il Conte decide di provare la moglie e in uno stesso giorno, a quanto si può dedurre dalla scansione del tempo drammatico, si susseguono filicidî e ripudio⁴⁷. Di conseguenza le tre prime prove si concentrano in un breve lasso: prima avviene il sequestro della figlia; quasi immediatamente dopo, adducendo che i sudditi non sono ancora contenti, si richiede la supposta eliminazione dell'erede; infine, di nuovo invocando la immaginaria ribellione dei sudditi, si impone a Laurencia di ritornare dal padre poiché questo sarà l'unica cosa che calmerà le ire del popolo. L'ossessione ispanica per l'*honor* e il fatto che le tre prime prove distanti nel tempo diventino solo una, anche, per così dire, se in tre puntate correlate alle fasi dell'impianto originario, rende l'idea fissa di Enrico un po' più credibile di quanto non fosse la matta bestialità di Gualtieri, e la sua rappresentazione scenica un po' più compatibile con i tempi e i ritmi della *comedia nueva*.

6. *Adattamento: traduzione transemica*

Anche se non sarebbe difficile portare avanti quest'analisi, abbiamo individuato fin qui le principali modifiche con cui – sulla falsariga della versione latina del Petrarca, utile al drammaturgo dal punto di vista assiologico in quanto avvicina la proposta originaria all'universo di riferimenti culturali

47. Una modifica parallela si può anche vedere nel *mistère* francese più volte citato per quanto riguarda la separazione dei due figlioletti, che – dovuto alla particolare disposizione scenica del teatro medievale francese *en ronde* dove tutti gli attori erano contemporaneamente presenti e i vari dialoghi si succedevano senza pausa – sembra prodursi senza soluzione di continuità, anche se il testo specifica come siano passati due anni tra le due adduzioni. Si veda M. PICCAT, L. RAMELLO (a cura di), *Lo spettacolo di Griselda* cit., pp. 11 e 111-129.

del nuovo pubblico a cui si destina l'opera teatrale – Lope interviene sulla traccia della versione boccaccesca per configurare la propria versione drammatica della vecchia e famosa storia della pazienza coniugale di Griselda. Ci sarebbero ancora molti altri particolari di questo processo di adattamento degni di essere presi in considerazione ma quanto evidenziato può bastare ad affermare che Lope porta a termine una vera e propria traduzione non solo translinguistica, ma soprattutto transculturale e transemica/transmesica; una complessa operazione di transcodificazione a più livelli per la quale il Fénix adopera delle raffinate strategie che vanno dalla amplificatio alla compensazione, dalla riformulazione alle diverse trasposizioni, e che come ogni «riscrittura è manipolazione, intrapresa – magari – al servizio del potere» ma «presa nel suo aspetto positivo può contribuire all'evoluzione di una letteratura»⁴⁸. Con notevole maturità e con completo dominio di un medium che ha già fatto suo, il drammaturgo madrileno riesce così ad adattare un ipotesto complesso, la cui sfera assiologica di destinazione iniziale è ormai lontana dall'orizzonte di aspettative del pubblico dei teatri di corte, ai nuovi, stretti canoni del genere drammatico *comedia nueva*, che si va configurando come antesignano del teatro moderno.

48. Siri NERGAARD, *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano 1933, p. 21.

«Fa di me ciò che ti piace», ossia come A. Zeno adattò la storia di Griselda in un libretto

Liana Püschel

Nella biografia di Apostolo Zeno, Paolo Negri racconta che agli inizi della carriera il poeta scriveva drammi per musica nei periodi di pausa dalle sue ricerche erudite. La stesura dei libretti si svolgeva in due fasi: nella sua residenza veneziana Zeno tracciava la struttura e nella casa in campagna dei Trevisano o dei Suarez, a Conegliano, componeva i versi. Tale lavoro era per lui una sorta di passatempo che lo teneva occupato per non più di quindici giorni¹.

Non è dato sapere se nel 1701 Zeno si sia svagato mentre scriveva la *Griselda*, ma è plausibile che non abbia speso molti giorni sul libretto perché, come emerge dallo studio delle fonti e come ammise lo stesso poeta, «...posso dire, non aver'io in alcun de' miei Drami posto meno di mia invenzione»². Come era solito fare al momento di avviarsi alla composizione, l'autore raccolse materiale relativo al suo soggetto: nella prefazione alla prima edizione del libretto menziona il *Decameron, De insigni obedientia et fide uxoria* di Petrarca e il *Supplementum Chronicarum* di Jacopo Filippo Fo-

1. Cfr. F. NEGRI, *La vita di Apostolo Zeno*, Alvisopoli, Venezia 1816, p. 104.
2. A. ZENO, *Griselda*, Nicolini, Venezia 1701, p. 10.

«Fa di me
ciò che ti piace»,
ossia come A. Zeno
adattò la storia di Griselda
in un libretto

resti; egli inoltre stila un elenco di alcune versioni teatrali della storia:

Paolo Mazzi ed Ascanio Massimo ne formarono con tal nome due Tragicommedie la prima stampata a Finale nel 1620 e l'altra in Bologna nel 1630, siccome Liono Allacci nella sua Dramaturgia riferisce. Questo istesso soggetto fu trattato ancora felicemente dal Signor Carlo Maria Maggi dopo la di cui morte la pubblicò nell'anno 1700, con l'altre sue Opere in cinque Tomi raccolte, il mio eruditissimo Sig. Lodovico Antonio Muratori, degnissimo Bibliotecario di S. A. S. di Modena, e pur tutti i riguardi da me sempre riverito e stimato.³

Il letterato riferisce in modo impreciso, e forse solo per sfoggio erudito, le notizie bibliografiche del repertorio di Allacci⁴: si sofferma appena sui drammi di Mazzi e Massimo, che molto probabilmente non aveva avuto occasione di leggere, per concentrarsi sulla “felice” *Griselda* di Maggi. Questo dramma era stato appena pubblicato nella raccolta di *Lettere e scritti vari di Carlo Maria Maggi* curata da Muratori e la sua citazione nella prefazione del libretto potrebbe avere avuto uno scopo pubblicitario. Il poeta, infatti, si era personalmente interessato alla fortuna dei volumi incoraggiando Muratori nel suo lavoro editoriale, portando copie ai librai veneziani e sventando tentativi di edizioni pirata⁵. Una copia del dramma di Maggi, come si dimostrerà nei paragrafi successivi, accompagnò Zeno durante tutte le fasi di stesura del libretto.

«Il ripeter ci giovi gli andati eventi»⁶

Le *Lettere e scritti vari di Carlo Maria Maggi* uscirono un anno dopo la morte del loro autore, avvenuta nel 1699. In vita il poeta milanese aveva molto trascurato la sorte della sua produzione drammaturgica sia in italiano sia in dialetto e,

3. *Ivi*, pp. 8-9.

4. Zeno fa riferimento alla prima edizione della *Dramaturgia di Liono Allacci divisa in sette indici* (Mascardi, Roma 1666). Ho potuto verificare che in quel volume le notizie relative ai drammi di Mazzi e di Massimo sono esatte: «*Griselda*, Tragicomedia, Pastorocomica, Tricumena di Ascanio Massimo di Saluzzo, in Finale per Gio. Tomaso Rosso [sic] 1630. 8. V. - *Griselda*, del Boccaccio Tragicomedia di Paolo Mazzi, in Bologna presso Bartolomeo Cochi 1620. 12».

5. Cfr. R. CARPANI, *Dramaturgia del comico. I libretti per musica di Carlo Maria Maggi nei «Theatri di Lombardia»*, Vita e pensiero, Milano 1998, pp. 185-186.

6. A. ZENO, *Griselda* cit., p. 16.

talvolta, come nel caso di *Griselda*, si era addirittura opposto alla sua pubblicazione. Nei suoi ultimi anni il letterato aveva raggiunto una fama considerevole; perciò, con la sua scomparsa, molti editori recuperarono e pubblicarono i suoi drammi, come fece Muratori.

Per Maggi il teatro aveva una funzione moralizzatrice sulla comunità: è quindi naturale che uno dei suoi primi drammi, *Griselda*, si ispiri a una storia esemplare⁷. Nonostante l'intento edificante, la fonte da cui il poeta attinge la storia della pastorella divenuta marchesa non è *De insigni obedientia et fide uxoria* di Petrarca, bensì l'ultima novella della decima giornata del *Decameron* di Boccaccio. Questo particolare contraddistingue anche le "Griselde" di Mazzi e di Massimo, nonché *Griselda* di Galeotto Oddi, una tragicommedia composta nel secondo decennio del Seicento e rimasta per secoli manoscritta⁸. Mentre in Francia e in Spagna tutte le versioni letterarie della storia di *Griselda* derivano, in modo diretto o indiretto, da Petrarca⁹, i quattro drammi italiani testimoniano la vivacità della circolazione del *Decameron* nella penisola durante il periodo barocco¹⁰.

L'interesse di questi quattro letterati per l'ultima novella del *Decameron* forse risiede nella teatralità del suo finale. La storia si chiude nel giorno dei festeggiamenti per le secon-

7. *Griselda* fu scritta negli anni Cinquanta del Seicento: la prima menzione del dramma si trova in una lettera di Fabri Bremondani indirizzata a Maggi e datata 20 luglio 1659 (cfr. R. CARPANI, *Drammaturgia del comico* cit., p. 36).

8. Forse la *Griselda* di Oddi circolò manoscritta per molto tempo. Nella *Biografia degli scrittori perugini e delle opere loro*, vol. II, parte I (a cura di Gio. Battista Vermiglioli, Bartelli e Costantini, Perugia 1828) alla voce "Galeotto Oddi" gli autori scrivono: «*La Griselda commedia mss.* di cui ne abbiamo visti più esemplari in Perugia». La notizia è difficile da comprovare poiché attualmente è noto un unico manoscritto conservato alla Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Per un commento più approfondito su questo dato si rimanda a J. MALHERBE, J.-L. NARDONE, *Galeotto Oddi, Griselda, vers 1620*, in AA. Vv., *L'histoire de Griselda. Une femme exemplaire dans les littératures européennes*, vol. II: *Teatro*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 2002, pp. 239-240 (in questo volume è pubblicata la *Griselda* di Oddi).

9. Cfr. R. VILLA, *Griselda sulla Senna tra "Decameron" e "Seniles", con Tommaso di Saluzzo e Christine de Pizan*, «Belfagor», 6 (2003), pp. 665-692; A. RUFFINATTO, *Una Griselda senza Boccaccio (e senza Saluzzo): Itinerario di Dec. X, 10 nella Penisola Iberica*, in *Griselda: Metamorfosi di un mito nella società europea*, Società per gli studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo, Cuneo 2011, pp. 177-192; e il saggio di Guillermo Carrascón in questo volume.

10. Anche Zeno lesse la novella di Boccaccio, egli infatti dà inizio alla prima aria di *Griselda* con una citazione dal *Decameron*: i versi «Fà di me ciò che ti piace, / E contenta anch'io sarò» provengono da «Signor mio, fa di me quello che tu credi che più tuo onore o consolazione sia, che io sarò di tutto contenta».

«Fa di me
ciò che ti piace»,
ossia come A. Zeno
adattò la storia di Griselda
in un libretto

de nozze del marchese di Saluzzo Gualtieri che, per anni, mosso da una “matta bestialità”, ha sottoposto la prima moglie, Griselda, a una serie di crudelissime prove. Durante la festa, di fronte a una platea composta dai sudditi, Gualtieri fa delle rivelazioni sorprendenti: in primo luogo spiega che l’uccisione dei suoi due figli era stata una messa in scena da lui preparata; in secondo luogo, che la sua nuova sposa è in realtà la sua primogenita creduta morta e infine che anche il ripudio di sua moglie Griselda era simulato. Griselda è dunque protagonista di un incredibile rivolgimento di fortuna poiché in un solo istante recupera due figli e il titolo di marchesa. Questa conclusione così sbalorditiva probabilmente colpì l’immaginazione dei drammaturghi che, in modo autonomo, decisero di contrarre la materia narrativa della novella in modo da farla svolgere nell’arco della giornata delle finte seconde nozze di Gualtieri.

Nei quattro drammi si perde traccia della «matta bestialità» del marchese, il quale spesso si trova costretto ad agire contro la sua volontà per ragioni di stato. Tutti i lavori, inoltre, sono caratterizzati dalla moltiplicazione degli intrighi. Nella versione di Oddi, ad esempio, il testo di Boccaccio è ben presente ma contaminato da suggestioni cavalleresche: la storia si svolge sullo sfondo di un torneo; uno dei personaggi si chiama Lancillotto ed è presentato come cavaliere errante; nel posto vigono le regole della cavalleria¹¹. Questo adattamento teatrale, a differenza degli altri tre, non è ambientato nel marchesato di Saluzzo bensì nella corte di Danimarca, dove il re Ernesto, marito di Griselda, ha convocato il principe di Norvegia e la principessa di Svezia. Non è chiaro il perché di questa originale trasposizione; forse, ambientando la storia in una terra lontana, quasi esotica per il pubblico italiano dell’epoca, l’autore si sentiva più libero nel rimaneggiare la materia narrativa. Infatti, nei cinque atti in cui è articolata la tragicommedia, interagiscono una moltitudine di personaggi assenti nella fonte boccaccesca i quali formano una rete di relazioni che finisce per relegare nell’ombra Griselda. Il personaggio compare per la prima volta nella quinta scena del secondo atto e ritorna solo in altre quattro occasioni.

11. Prima di dedicarsi alla *Griselda*, Oddi aveva già scritto una commedia ispirata a una novella di Boccaccio: *Gisippo* (Marco Naccarini, Perugia 1613), tratta dal *Decameron* x, 8.

Il vero protagonista del dramma è Ernesto, che, come un burattinaio, tiene le fila degli intrighi da lui orditi; il re, in parte per divertimento, mette alla prova diversi personaggi, ma le sue trame diventano così complicate che da burattinaio diventa burattino della sorte. È proprio questa lotta tra l'uomo e la fortuna uno dei temi principali del lavoro di Oddi, tant'è vero che la fortuna è costantemente evocata da tutti i personaggi, come avviene in questo significativo dialogo tra Ernesto e il suo consigliere Alidosio (v, 3):

ALIDOSIO: Veramente che la Maestà Vostra, da così potenti affetti agitata, e da così vari colpi di fortuna assalita, ha molta ragione di temere. Ma non già di non sperare che, havendo voi con l'animo sempre rettamente operato, il cielo, quando opportuno sia il tempo, non vi soccorra e non vi tragga salvo da così avviluppato labirinto. [...]

ERNESTO: Et io rimango qui, misero, tra que' medesimi lacci avviluppato, che ho da me stesso orditi. E senz'altra speranza di sciogliermene che della meco adirata fortuna.¹²

Jean-Luc Nardone ha segnalato che il resoconto delle sofferenze di Griselda fatto da alcuni personaggi corrisponde al riassunto fedele della novella di Boccaccio¹³; gli aperti rimandi di Oddi al *Decameron* potrebbero costituire una sorta di omaggio all'autore o di ammiccamento allo spettatore.

Nel lavoro di Mazzi il riferimento alla novella è presente sin dal titolo: *La Griselda del Boccaccio. Tragicomedia morale*. Qui Griselda ha un ruolo ancora più marginale, poiché la sua vicenda si intreccia con quella narrata nella settima novella della terza giornata del *Decameron*¹⁴. Delle quarantatré scene raccolte in tre atti che compongono il dramma, solo quattordici sono dedicate esclusivamente alle sorti della marchesa di Saluzzo, mentre venticinque sono riservate all'altra novella;

12. G. ODDI, *Griselda*, in AA. VV., *L'histoire de Griselda* cit., pp. 453-454.

13. Cfr. J. MALHERBE, J.-L. NARDONE, *Galeotto Oddi, Griselda, vers 1620* cit., p. 241. Questo procedimento si trova in I, 1 e in III, 8

14. Sicuramente Mazzi lavorava con il volume di Boccaccio sotto mano poiché nell'"Argomento del dramma" cita testualmente le rubriche delle due novelle utilizzate. Inoltre, dal prologo risulta che questa non sia l'unica commedia di Mazzi ispirata alle novelle del *Decameron*: «hà deliberato darvi questa [commedia] tratta dalle favole del Boccaccio, non meno che si fosse l'Andreuccio altra volta da lo stesso Autore datovi, e da voi stessi con non poco plauso ricevuto». Il repertorio dell'Allacci registra una commedia intitolata *L'Andreuccio del Boccaccio* (Francesco Grossi, Vicenza 1612) il cui autore però è Francesco Canali; della commedia di Mazzi invece non si hanno altre notizie.

«Fa di me
ciò che ti piace»,
ossia come A. Zeno
adattò la storia di Griselda
in un libretto

le due vicende restano sempre fortemente divise tranne che in quattro scene, nelle quali interagiscono quasi esclusivamente personaggi comici o molto secondari.

All'interno del *Decameron* le due novelle scelte da Mazzi non sembrano avere alcun rapporto: quella di Griselda è ambientata a Saluzzo, in un contesto feudale, ed è narrata da Dioneo a chiusura della decima giornata; l'altra, che ha per protagonista Tedaldo degli Elisei, si svolge a Firenze, in un ambiente mercantile, ed è raccontata da Emilia nel corso della terza giornata. Il racconto di Emilia, a differenza di quello di Dioneo, tratta una storia complessa e avventurosa:

Tedaldo, turbato con una sua donna [Ermellina], si parte di Firenze; tornavi in forma di peregrino dopo alcun tempo; parla con la donna e falla del suo error conoscente, e libera il marito di lei da morte, che lui gli era provato che aveva ucciso, e co' fratelli il pacefica; e poi saviamente colla sua donna si gode.¹⁵

Per far convivere la novella di Tedaldo con quella di Griselda in un unico dramma, Mazzi spostò l'azione a Saluzzo e, per rendere la materia narrativa ancora più complicata, moltiplicò i Tedaldi: da una parte c'è un Tedaldo primo, innamorato di Ermellina, che torna a Saluzzo dopo una lunga assenza; dall'altra c'è un Tedaldo Secondo, fisicamente uguale a Tedaldo Primo, rapito in tenera età da banditi e, all'inizio del dramma, creduto ucciso da Ricciardo, marito di Ermellina¹⁶.

La Griselda del Boccaccio fu composta in occasione delle nozze di Filippo Aldrovandi, dedicatario del lavoro, con Isabella Pepoli. La scelta delle novelle per tale evento può sembrare infelice e inappropriata: in una c'è un marito impazzito che sottopone a ogni sorta di crudeltà la moglie, nell'altra una moglie che tradisce il marito. Mazzi non era uno sprovveduto e riscrisse le storie rispettando il senso del decoro, perciò, dalla novella di Griselda, cancellò ogni traccia della follia del marchese e mise in risalto l'esempio

15. G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla. G. Alfano, Bur, Milano 2013, p. 495.

16. Nel *Decameron* l'uomo aggredito somiglia fisicamente a Tedaldo degli Elisei ma non è un suo parente e, in più, a causa dell'aggressione muore; in Mazzi, Tedaldo Secondo non muore ma sembra morto, perciò viene sepolto: l'idea della finta morte può provenire dalla novella successiva della terza giornata, in cui Fiammetta racconta che «Ferondo, mangiata certa polvere, è sotterrato per morto».

di fedeltà coniugale della protagonista e, dalla novella di Tedaldo degli Elisei, espunse tutti gli elementi pruriginosi e anticlericali¹⁷. Nonostante i cambiamenti la tragicommedia sembra più comica che “morale”. Già Oddi nella sua *Griselda* aveva riservato ai personaggi buffi (due servi e un cortigiano vanesio) un ampio spazio, ma Mazzi dà loro ancora maggior rilievo.

Nel lavoro ci sono quattro personaggi comici che parlano in dialetto: due servi (Panurgo e Trachino), il dottore in legge Timeo (padre di Ermellina) e Gianucole (padre di Griselda). Timeo si comporta in modo del tutto simile alla maschera del Dottore della commedia dell'arte; egli è un personaggio tronfio, che si lancia in lunghi discorsi verbosi in dialetto veneto con passaggi in latino maccheronico¹⁸. Come in Oddi, anche qui si trovano dei riferimenti ai poemi cavallereschi ma in chiave comica e, in generale, associati al personaggio di Gianucole:

Spada, anzi mia fidel Balisarda, ò Durlindana, statn' in
pas pr'lavegnir, cmod' t'ha fatt', mentr' che ti è stà attaccà al
mè galon; al m'dfpias d'n'n' haver qui appress' un Ruzzier',
ò un Gradass da lassartg', azzò dopp' mì, t'psess' dir d'essi'
in t'l' mand'un' altr'mi.¹⁹

Se nel dramma di Mazzi si ricerca la moltiplicazione degli intrighi e degli equivoci e il mescolamento di personaggi nobili e faceti per creare un piacevole scompiglio, nel dramma di Massimo questo obiettivo è palese fin dal titolo, *Griselda. Tragicomedia pastorocomica tricumena*. Per interpretare i neologismi del letterato saluzzese viene in soccorso Francesco Saverio Quadrio che, nel suo *Della storia e della ragione di ogni poesia* del 1744, spiega: «Con quel pastrocomica [sic] tricumena vuol dire l'autore, che è Pastorale, Comica, Tragica ed Ecumenica; cioè che è ogni cosa, e qualche cosa di più,

17. Mazzi escluse la lunga e violenta invettiva contro i frati presente nel cuore della novella e risolse la storia d'amore di Tedaldo Primo con Ermellina facendo sposare il giovane con Cassandrina, sorella di Ermellina.

18. Oreste Trebbi (in O. TREBBI, *Contributo alla storia del teatro dialettale Bolognese nel secolo XVII*, Bologna 1935), segnala che il dramma di Mazzi contiene alcuni dei primi esempi delle “tirate” tipiche della maschera del Dottore (cfr. A. LUCCHINI, *Cronache del teatro dialettale bolognese dalle origini ai nostri giorni*, a cura di D. Amadei, Pendragon, Bologna 2006, p. 11 nota 14).

19. P. MAZZI, *La Griselda del Boccaccio*, Bartolomeo Cochi, Bologna 1620, p. 39.

«Fa di me
ciò che ti piace»,
ossia come A. Zeno
adattò la storia di Griselda
in un libretto

come diceva quell'altro»²⁰. Tra tutti gli attributi del lavoro, "ecumenico" è il più singolare: forse con esso Massimo intendeva dire che nel suo dramma interagiscono personaggi di diverse categorie sociali. Infatti in questa *Griselda* si trovano, in ordine di nobiltà, un personaggio allegorico (la pazienza), signori e dame, paggi, pastori e ninfe e una coppia di caprai. Dall'elenco risulta evidente l'impronta pastorale del dramma: Griselda, tornata a vivere nella modesta capanna paterna, sarà coinvolta in un tipico intrigo amoroso tra pastori e ninfe, rifiutando gli approcci di uno di loro e mantenendosi fedele a Gualtieri. I rimandi a questo genere sono numerosi; si può notare ad esempio che ogni atto è chiuso da un coro e che i personaggi fanno spesso riferimento all'*Aminta* di Tasso: «Se quivi al disperare / Dare di man dovressimo / Perché non se ne giamo, / Come già fece Aminta, / A qualche gran di ropolo / Per potere amollire / De nostre Ninfe il core, / Trovando in lor pietade?»²¹.

Accanto a tali pastori gentili e innamorati, si muovono due personaggi più rozzi, due caprai, che svolgono un ruolo comico ed entrano in scena scambiandosi battute a doppio senso e cantando. Ci sono altri personaggi che partecipano a scene buffe ma appartengono al mondo della corte, i paggi. Signori e pastori non si incontrano mai, tranne in una scena significativa: quando due pastori chiedono notizie sui festeggiamenti per le nuove nozze del marchese, due paggi li cacciano via con una secchiata d'acqua. Tra le ninfe solo Griselda, nel finale, potrà entrare nel castello e cambiare i suoi abiti per merito della sua virtù.

L'intento di Massimo con la sua *Griselda* era di scrivere un dramma encomiastico nei confronti del Marchese Ottaviano del Carretto, legato dinasticamente ai marchesi di Saluzzo. In un lavoro del genere la matta bestialità di Gualtieri sarebbe sembrata del tutto inadeguata, perciò si fa palese sin dalle

20. F.S. QUADRIO, *Della storia e della ragione di ogni poesia*, vol. III, parte II, Francesco Agnelli, Milano 1744, p. 350.

21. A. MASSIMO, *Griselda. Tragicomedia Pastoroconomica Tricumena*, Tommaso Rossi, Finale 1630, pp. 19-20. La commistione tra generi in nuce è certamente presente dalla novella di Boccaccio con la contrapposizione tra personaggi nobili e pastori, ma è prima sviluppata dall'*Istoire de Griseldis*, rappresentazione francese della fine del XIV secolo, e messa a frutto drammatico in maniera preponderante nella *comedia* di Lope de Vega *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*; cfr. il saggio di Guillermo Carrascón, *Griselda a teatro*, in questo volume.

prime scene che il personaggio tratta con crudeltà Griselda per dimostrare pubblicamente le sue virtù e ottenere l'approvazione dei sudditi. Gli intenti celebrativi di Massimo si spingono fino a introdurre una profezia sulla discendenza di Griselda che esalta la famiglia di Ottaviano del Carretto; in questa profezia però il mago Olivero svela alla protagonista, e di conseguenza al pubblico, ciò che accadrà nei due atti successivi:

Olivero: Poiche giunta sarà questa, che dicovi / Con un fratello suo da voi Griselida / Ambo nati: e che non saprà discernere / Il vostr'occhio, che sia ciò verisimile, / Vi farà da cucina in sala ascendere, / Per quella rimirar che sposa chiamasi. / A l'hora a voi dirà Gualtieri, ò femina? / Non è bella costei, e tutta candida? / A cui voi responderete, esser bellissima, / e non d'esser esclusa con infamia.²²

Per quanto Massimo si impegna a complicare la storia, egli sacrifica ogni suspense teatrale sull'altare dell'encomio.

Tra tutte le "Griselde" qui considerate, quella di Maggi è l'unica in cui non sono presenti scene o personaggi comici: è un particolare eloquente che il padre di Griselda, Giannole, sia saggio e virtuoso e non buffo, se non addirittura ridicolo, come nelle versioni precedenti. L'esclusione del comico comporta un'uniformazione stilistica che distingue questo dramma dagli altri tre; tutti i personaggi, infatti, si esprimono con lo stesso stile alto, persino l'umile Giannole e il sicario Nello.

Pur presentando rispetto agli altri drammi uno spaccato sociale ridotto e uno stile più omogeneo, la *Griselda* di Maggi ha una trama non meno complicata delle altre poiché anche qui si occultano le identità e si accumulano gli intrighi. A questo proposito un ruolo fondamentale è svolto da due personaggi negativi, Ridolfo d'Arezzo e sua sorella Violante. I perfidi fratelli, giunti a Saluzzo per trarre profitto dalla presunta animosità di Gualtieri nei confronti della moglie, tessono le loro trame per arrivare al potere attraverso il matrimonio di Violante con il marchese. Inizialmente tentano di avvelenare Griselda, la quale si salva grazie all'intervento del coppiere Tancredi; in un secondo momento cercano di favorire la fuga della promessa sposa di Gualtieri, Matilde, con il

22. A. MASSIMO, *Griselda* cit., p. 59.

«Fa di me
ciò che ti piace»,
ossia come A. Zeno
adattò la storia di Griselda
in un libretto

suo amante, Tancredi (che nel frattempo ha svelato di essere Guido di Montefeltro); infine, durante i festeggiamenti per le seconde nozze di Gualtieri, nell'ultima scena del dramma, versano il veleno nel calice degli sposi.

In questa scena la fedeltà e la generosità di Griselda sono sottoposte all'ennesima prova: Gualtieri, avendo scoperto gli intenti omicidi di Ridolfo e Violante, porge la bevanda avvelenata a Griselda affinché scelga a chi farla bere. La donna decide di riservare il veleno per se stessa lasciandosi andare a un lungo discorso di congedo dalla vita. La scena, come spiega Maggi nella *Oratio habita in Scholis Palatinis*²³, si ispira ai suicidi di tre donne esemplari dell'antichità: Didone, Sofonisba e Alcesti. Con questa mossa il drammaturgo si propone di nobilitare la storia di Griselda, al punto di imitare tre testi illustri:

Tabella 1²⁴

<i>Griselda</i> (ed. 1700)	<i>Oratio habita in Scholis Palatinis</i>	Fonti
Vissi, e felice un tempo Trassi senza sospiri Nelle selve paterne i dì sereni. Avventurata ninfa, Se non venivan troppo sublimi amori A tormi la pace.	Vissi, e in selve paterne un tempo io trassi Di mia povera pace i giorni lieti. Oh cara pace a me, se non veniva Amor troppo gentile a pormi in guerra!	Virgilio, <i>Eneide</i>, morte di Didone Vixi, et quem dederat cursum fortuna peregi, Urbem praeclaram flatui, mea moenia vidi, Vita virum, poenas inimico a frate recepi. Felix, heu nimium felix, si litora tantum Numquam Dardaniae tetigissent nostra carinae.

23. Pubblicata in C.M. MAGGI, *Lettere e rime varie*, tomo III, a cura di L.A. Muratori, Giuseppe Malatesta, Milano 1700, pp. 409-419.

24. Si è considerato opportuno riportare in questa tabella comparativa i passi della *Griselda* sia nella versione del dramma pubblicata da Muratori nel volume di *Lettere e rime varie di Carlo Maria Maggi*, sia nella versione riportata nell'*Oratio habita in Scholis Palatinis*. Maggi, come spiega Muratori nell'introduzione al dramma, aveva iniziato un lavoro di limatura dei versi tempo dopo la loro composizione: è possibile che i passi citati nell'*Oratio*, molto vicini alla loro fonte di ispirazione, provengano dalla prima stesura della tragedia.

Adorato Gualtieri,
Non temer ch'io porti
De' tuoi strani rigori
Ricordevol querela all'ombre
amanti.

So, che viva Griselda
Rimprovera al tuo letto
Quella, che sì ti punge, alta
vergogna:
E non convien che un sì
penoso oggetto
Durandoti sugli occhi
D'un perpetuo dispetto il cuor
ti roda.
Pur troppo volentieri
Libererò dell'infelice salma
Questa terra nemica, e gli
occhi tuoi;
E con avide labbra su quest'oro
Bacierò la mia morte.

Ma non temer, Gualtieri,
Che del tuo nome io porti
Ricordevol querela all'ombre
amanti.

So che viva Griselda
Rimprovera al tuo letto i bassi
amori.
Libererò da sì noioso oggetto
Questo Cielo nemico, e gli
occhi tuoi.
Da mio Signor pietoso
Non potea più bramato,
Né più dolce venir l'ultimo
dono.
Pietoso è il don, ch'è ben
pietade ancora
Con sorsi avvelenati
Il contentar la sete ai disperati.
Ti chiedo sol, che in questo
umor s'ammorzi
Come la vita mia, così il tuo
sdegno.

**Euripide, *Alcesti*, addio di
Alcesti al letto nuziale⁸**

Non ego vos odi, quod me sic
perditis, imo
Quod solam perdati, amo.
Licet omine duro
Sancte servatis suprema haec
oscula figo.
Vos alia accipiet, certe felicior
illa
(Hoc faxint, precor ipsa Deos)
sed amantior ad quae?

**Livio, *Dalla fondazione della
città, morte di Sofonisba***

Accipio, inquit, nuptiale
munus, nec ingratum, si nihil
majus vir uxori prestare potuit.

Zeno, riprendendo il dramma di Maggi nella sua *Griselda*, tralascerà il suicidio ma non l'intenzione di nobilitare il soggetto: egli sposterà l'azione dal Marchesato di Saluzzo al Regno di Sicilia²⁶.

«*Pensa Elpino, ripensa, e non l'intende*»²⁷

La *Griselda* di Zeno si colloca in quel movimento riformatore della librettistica che caratterizzò, tra fine Seicento e inizi Settecento, la produzione di

25. Maggi aveva tradotto dal greco al latino alcune scene dell'*Alcesti* di Euripide e le aveva recitate alle Scuole Palatine. Nell'*Oratio habita in Scholis Palatinis*, cita solitamente l'incipit dell'episodio a cui si è ispirato: la versione completa del passo si trova nella biografia del poeta curata da Muratori (L.A. MURATORI, *Vita di Carlo Maria Maggi*, Giuseppe Malatesta, Milano 1700, p. 83).

26. Cfr. A. ZENO, *Griselda* cit., p. 11.

27. *Ivi*, p. 67.

«Fa di me
ciò che ti piace»,
ossia come A. Zeno
adattò la storia di Griselda
in un libretto

molti poeti associati all'Accademia dell'Arcadia. L'obiettivo della riforma era sostituire il cattivo gusto, le bizzarrie e le ridondanze dei libretti barocchi con la semplicità e la pulizia formale per proporre al pubblico uno spettacolo edificante. Anche Maggi, come si è già segnalato, sosteneva il ruolo educativo del teatro, perciò Zeno trovò nel suo dramma una materia del tutto affine ai suoi ideali.

Una delle virtù più esaltate da Zeno è il controllo delle passioni; come ha affermato Paolo Gallarati: «L'illustrazione della virtù praticata dietro il vigilante consiglio della ragione in contrasto con le pulsioni dell'istinto è il tema dominante del teatro di Zeno: gli esemplari eroi di Zeno – e massimamente Griselda – attuano nei confronti dei propri impulsi e sentimenti una repressione stoicamente consapevole»²⁸. L'esortazione a controllare i propri impulsi è un tema ricorrente nella *Griselda* di Zeno come in quella di Maggi, dove compare già nella seconda scena: qui Giannole dice a Griselda, tornata ai campi dopo il ripudio di Gualtieri, «Lascia ormai della Corte / Ogni memoria, e di regnar procura / Sovra il tuo cuore in povertà sicura»²⁹.

Un altro elemento tipico dei libretti riformatori e del dramma di Maggi è la mancanza (o forte riduzione) di personaggi e situazioni comiche. A questo proposito la *Griselda* di Zeno merita un'attenzione speciale, perché nell'elenco dei personaggi compare Elpino, un servo faceto. Elpino è presente in quasi un terzo delle scene ma ha pochissime battute, quasi tutte di stile e contenuto neutro, non comico, come avviene in genere con i “servi faceti” di Domenico David, un altro librettista riformatore veneziano³⁰. Ciò nonostante, al personaggio è riservata una scena molto significativa (III, 11) in cui, rimasto solo, commenta quella che si potrebbe definire la «prova per l'eccesso di zelo».

La «prova per l'eccesso di zelo» è una delle invenzioni più curiose di Maggi. Nel suo dramma *Matilde*, promessa sposa di Gualtieri, ama corrisposta Guido di Montefeltro; Griselda scopre questi sentimenti e denuncia la coppia a Gualtieri, il

28. P. GALLARATI, *Musica e maschera, il libretto italiano del Settecento*, EDT, Torino 1984, p. 9.

29. C.M. MAGGI, *Lettere e rime varie*, tomo III cit., p. 356.

30. Per un approfondimento sui personaggi comici nei libretti riformatori si rimanda a R. FREEMAN, *Apostolo Zeno's Reform of the Libretto*, «Journal of the American Musicological Society», XXI (Autumn 1968), n. 3, pp. 321-341.

quale ammonisce Griselda per il suo eccesso di zelo imponendole di restare sorda e cieca di fronte alle manifestazioni di affetto tra i due giovani. La volontà del marchese di assecondare gli amori tra Matilde e Guido sorprende Griselda e dovrebbe sorprendere anche il pubblico, che ancora ignora le vere intenzioni di Gualtieri e la vera identità della fanciulla (Matilde è in realtà Giannetta, figlia di Gualtieri e Griselda). Zeno riprese l'idea di Maggi rendendola ancora più bizzarra perché il comportamento di Gualtieri, qui re di Sicilia e non semplice marchese, rasenta il comico³¹; il sovrano rimprovera Griselda per aver sgridato i due giovani (nel libretto chiamati Costanza e Roberto) sorpresi durante un colloquio amoroso. Gualtieri non solo si mostra severo nei confronti di Griselda, ma addirittura incoraggia gli amori della futura moglie nell'aria «Non partir da chi ti adora»³². La successiva riflessione di Elpino, articolata in recitativo e aria, mette in risalto non solo l'assurdità di questa situazione ma anche la contraddittorietà di tutte le decisioni prese dal sovrano fino ad allora: Gualtieri ha ripudiato la moglie e poi l'ha richiamata a palazzo, ha imprigionato Otone (reo di aver tentato il rapimento di Griselda) e poi l'ha liberato, ha scelto Costanza come sua futura moglie e poi ha permesso che un altro la corteggiasse... «Pensa Elpino, ripensa, e non l'intende»³³.

L'intervento di Elpino, posto a sole due scene dal finale, anticipa al pubblico che essendo la trama così aggrovigliata ci sarà una grande sorpresa finale. L'obiettivo ultimo dei melodrammi riformatori, a differenza di quelli barocchi, non era sbalordire la platea; ciò nonostante in essi non poteva mancare l'intrattenimento. Zeno stesso lo ammise in una lettera a Muratori: «Il lungo esercizio mi ha fatto conoscere, che dove non si dà in molti abusi, si perde il primo fine di tali componimenti, ch'è il diletto»³⁴. Agnizioni, pentimenti, rivelazioni sorprendenti erano del tutto scontati nei finali dei melodrammi³⁵, ma

31. Anche in questo episodio i versi di Zeno seguono molto da vicino quelli di Maggi: si confrontino Maggi, II, 8 e Zeno, III, 8.

32. A. ZENO, *Griselda* cit., p. 66.

33. *Ivi*, p. 67.

34. A. ZENO, *Lettere*, vol. I, 2^a ed., Francesco Sansoni, Venezia 1785, p. 121; lettera n. 59 dell'agosto 1701 a Ludovico Antonio Muratori.

35. In questo senso, tra i libretti di Zeno precedenti la *Griselda*, un caso esemplare è il *Faramondo* del 1699, dramma in cui l'azione si scatena a causa di uno scambio di persona: quando nella scena finale si scopre che l'uomo morto nella prima scena non era il figlio

«Fa di me
ciò che ti piace»,
ossia come A. Zeno
adattò la storia di *Griselda*
in un libretto

la peculiarità della *Griselda* è che un personaggio mette in discussione la verosimiglianza e la serietà di tutte le complicazioni messe in scena. Col procedere del secolo i melodrammi seri diverranno sempre più sobri e stilizzati; non è un caso dunque che nell'edizione di *Griselda* del 1744, curata da Gasparo Gozzi e autorizzata dall'autore, la scena del monologo di Elpino sia stata soppressa per rendere meno evidente la tendenza verso l'azione labirintica propria del dramma³⁶.

In *Griselda* si trovano dunque concessioni al gusto ancora seicentesco del pubblico e importanti elementi propri dei libretti riformatori. Il personaggio di Griselda, una semplice pastorella modello di virtù persino per i sovrani, è emblematico del nuovo gusto; come ha spiegato Reinhard Strohm: «[in questi libretti] la dignità umana non si palesa negli attributi materiali (per esempio, la corona e la spada, oppure anche il ventaglio e lo strascico), bensì nel volto e nel linguaggio [...] la riforma operistica dell'Arcadia rappresenta un'incursione dell'“umanesimo” nel teatro musicale, un'incursione che intorno al 1700 (diversamente dal Rinascimento) doveva assumere anche l'aspetto di una critica all'idea di sovranità»³⁷.

«*Care selve, a voi ritorno*»³⁸

Nonostante nella *Griselda* Zeno si conceda qualche “abuso” per dilettere il pubblico, la sua versione della storia è più semplice rispetto a quella di Maggi sia per quanto riguarda la fabula, sia per quanto riguarda lo stile. I dialoghi di Maggi, ad esempio, sono lunghi, carichi di riferimenti mitologici e di stile ricercato; quelli di Zeno invece, per le esigenze del teatro musicale, sono asciutti e agili. Per comprendere il lavoro di alleggerimento e di semplificazione stilistica compiuto da Zeno nei confronti del dramma di Maggi, si possono confrontare l'invito alla fuga che in ogni dramma la promessa sposa di Gualtieri rivolge al suo amante:

Maggi, *Griselda*, II, 11; MATILDE/GIANNETTA: Teco verrò per
la cocente arena / Della Libia lontana, / E segnerò del favo-

del re e che il vero figlio del re è vivo ed è sempre vissuto sotto un'altra identità, la pace viene immediatamente ristabilita.

36. A. ZENO, *Poesie drammatiche*, Giambattista Pasquali, Venezia 1744, vol. III.

37. R. STROHM, *L'opera italiana nel Settecento*, trad. it. di L. Cavari, L. Bianconi, Marsilio, Venezia 1991, p. 47

38. A. ZENO, *Griselda* cit., p. 39.

loso Idaspe / Sui lidi sconosciuti orme sicure. / Teco verrò
per le foreste Ircane, / Per le Numide selve / Con intrepido
piè ti seguirò.

Zeno, *Griselda*, I, 8; COSTANZA: Andiam' ora, se'l vuoi, / ove
meno è di rischio, e più di pace. / Verrò, se pur ti piace...

In alcuni casi Zeno, conquistato da versi e immagini del dram-
maturgo milanese, ricalca in modo fedele il suo modello:

Maggi, *Griselda*, II, 1; GRISELDA: Olà, servi, apprestate i va-
si d'oro, / E poscia ardetate alla gran mensa intorno / Gli
aromati Sabei, / Onde agli sposi amanti / Il languido
sospiro / Per l'odoroso Ciel si riconforti. / Con infelici
studj / Or Griselda s'affanna / Ad apprestar più vaga e più
superba / Delle tragedie sue la scena acerba.

Zeno, *Griselda*, III, 12; GRISELDA: Ministri, accelerate / L'ap-
parato, e la pompa; il dì già stanco / Ravvivate co' lumi; e
più giuliva / Del suo signor senta la reggia i voti. / Legge è
del mio Gualtier, ch'io stessa affretti, / E renda più super-
ba / De le tragedie mie la scena acerba³⁹.

Tra i prestiti più evidenti dalla *Griselda* di Maggi ci sono le sce-
ne di ambientazione pastorale. Il lavoro di Maggi inizia con
il ritorno di Griselda alla capanna paterna: Zeno trasferisce
l'evento nel cuore del suo libretto per metterlo in risalto,
poiché il resto dell'azione trascorre a palazzo.

Tabella 2

Maggi, *Griselda*

I, 1: [presso una capanna⁴⁰] *Griselda sola, in farsetto*. La protagonista saluta la terra della sua infanzia e ricorda con dolore il primo incontro con Gualtieri.

I, 2: *Griselda, Giannole*. Griselda racconta al padre le sofferenze provate durante gli anni di matrimonio con Gualtieri. Giannole esorta Griselda a dimenticare i fasti della corte e ad accettare una vita umile. Griselda si dispone a entrare nella capanna per riposare.

Zeno, *Griselda*

II, 5: "Campagna con fiume. Collinetta à parte con capanna sull'alto." *Griselda sola*. Griselda saluta la terra della sua infanzia e ricorda con dolore il primo incontro con Gualtieri. Griselda si dispone a entrare nella capanna per riposare. Griselda decide di dimenticare i fasti della corte ed accettare una vita umile.

39. L'introduzione del topos della vita come messa in scena, in momenti particolarmente importanti dell'azione, si ritrova in diversi lavori di Zeno; alcuni esempi compaiono già in libretti precedenti la *Griselda: Faramondo* (1699) II, 15 e II, 21 e *Lucio Vero* (1700) III, 3.

40. Nel dramma di Maggi non ci sono indicazioni sull'ambientazione delle scene, ma in questo caso si può dedurre dal contesto.

1, 3: *Griselda, Nello (sicario)*. Il sicario, per un supposto ordine di Gualtieri, minaccia di morte Griselda con una spada. Griselda chiede che il suo corpo non sia lasciato in pasto alle belve.

1, 4: *Griselda, Nello, Guido di Montefeltro*. Guido impedisce a Nello di uccidere Griselda e svela che i veri committenti dell'omicidio sono Ridolfo e Violante. Guido comanda a Nello di andare alla villa per avvertire Gualtieri.

11, 6: *Griselda, Elpino (servo) con Everardo (figlio di Griselda, personaggio muto)*⁴¹. Elpino spiega a Griselda che suo figlio verrà ucciso e sarà dato in pasto alle belve.

11, 7: *Griselda, Elpino, Everardo, Otone*. Otone, per un supposto ordine di Gualtieri, minaccia di morte Everardo con una spada. Otone chiede, in cambio della vita di Everardo, l'amore di Griselda. Griselda rifiuta l'accordo e parte.

11, 8: *Otone con Everardo, Elpino*. Elpino spiega che la minaccia di morte a Everardo era solo una messa in scena di Otone. Otone si propone di rapire Griselda per ottenere il suo amore. Elpino corre alla regia per avvertire Gualtieri.

Le affinità tra le due sequenze di scene si estendono dal livello dell'intreccio al livello del discorso: per il monologo iniziale di Griselda, Zeno saccheggì liberamente il testo di Maggi.

Tabella 3

C. M. Maggi, *Griselda*

Siete voi care selve / Che in libertade un tempo / Fei risonar di spensierati canti? / Sei tu la fonte, ond'io ne' miei verd'anni / Presi innocenti, e puri / I consigli alle ciglia, e i sorsi al labbro? / Siete pur quelle. Oh quanto / Diversa oggi da quella, / Che da voi si parti lieta Griselda, / L'infelice Griselda a voi sen riede! / Nel rivedervi almen sorger dovria / Quel del paterno suolo / Tenero accorgimento / A raddolcirmi il duolo. / E pur nel rivedervi / Mi rende i miei martiri / Più dolorosi ed empj / L'amaro rimembrar de i dolci tempi. / Anzi perchè ne i tronchi / Delle Selve paterne / Viva pietà del mio penar mi fingo / Io più co i tronchi a lagrimar mi stringo. / Così con maggior pianto / Suol narrar

C. M. Maggi, *Griselda*

care selve (v. 1) a voi sen riede (v. 10)
L'infelice Griselda (v. 10)
Siete pur quelle. (v. 7) paterno suolo (v. 12)
Sei tu la fonte, (v. 4)
Oh quanto / Diversa oggi da quella, [è Griselda] (vv. 7-8)
L'amaro rimembrar dei dolci tempi. (v. 18)
raddolcirmi il duolo (v. 14)
Col tuo bel nome, (v. 30)
Gualtieri, oimè Gualtieri, (v. 28)
Ferirò le cortecchie, (v. 31)
E pur nel rivedervi. (v. 15) selve paterne (v. 20)

A. Zeno, *Griselda*

Care selve, à voi ritorno
Sventurata Pastorella.
È pur quello il patrio Monte;
Questa è pur l'amica Fonte,
E sol io non son più quella.
Se la dolce memoria
del perduto mio bene
bastasse à consolar l'anima
dolente;
qui spererei conforto, ove col nome
del mio Gualtieri impressi
Mi ricordan dilette i tronchi
istessi.
Ma che? nel rivedervi, o patrie
Selve,
Ove nacque il mio foco,
Cresce l'affanno; e qui spietato,
e rio
Mi condanna il destino
A pascer di memorie il dolor
mio.

41. Nel dramma di Maggi *Griselda* ha una sola figlia, Giannetta, ma nella novella di Boccaccio ne ha due, una femmina e un maschio. La presenza di Everardo potrebbe essere un'ulteriore conferma della lettura di *Dec.* x 10 da parte di Zeno.



l'infelice / Al più caro uditor
l'aspra ventura, / E la pietà con
più dolor procura. / Gualtieri,
oimè Gualtieri, / Poichè qui
non poss'altro / Col tuo bel
nome, ond'è 'l mio cuor ferito,
/ Ferirò le corteccie, E poi
di lor ferite / Consolerò le pian-
te / Con l'esempio del core.

Vengo, o paglie paterne. / Con
l'affannato fianco / A riposare
in voi l'animo stanco. / Deh ri-
cevetè omai questa infelice / Et
alla vostra pace / Avezzate il
mio core!

[1, 2]

Vengo, o paglie paterne (v.
119)

A riposare in voi l'animo stan-
co (v. 121)

alla vostra pace/avvezzate il
mio cuore (Griselda, vv. 123-
124)

Andiam, Griselda, andiamo,
Ove il rustico letto in nude
paglie
Stanca m'invita à riposar per
poco.

E là scordando al fine,
Gualtier non già, ma la real
grandezza,
al silenzio e à la pace il duolo
avvezza.

Griselda, ripudiata dal marito, ritorna nella sua capanna con la speranza di riposare, ma in entrambe le versioni della storia sarà presto infastidita. Nel libretto di Zeno l'importuno è Otone, un personaggio assente nel dramma di Maggi ma tipico dei libretti di Zeno⁴². Molti personaggi definiti "lascivi" nella sua produzione si comportano come Otone: essi minacciano di uccidere qualcuno per ottenere l'amore di un personaggio virtuoso; il personaggio virtuoso si trova allora a dover scegliere tra la vita di una persona amata e l'adempimento di un dovere⁴³. Spesso, come in questo caso,

42. Otone svolge il ruolo dei fratelli Ridolfo e Violante di Maggi ma, a differenza loro, non vuole uccidere Griselda bensì rapirla giacché ne è innamorato. Benché Otone sia mosso da sentimenti diversi rispetto a quelli dei fratelli, usa i loro stessi argomenti di fronte a Gualtiero per giustificare il suo delitto. Maggi, I, 7: «Non credea convenirsi / Che vagasse fra i boschi e fra gli armenti, / Chi fu chiamata a parte / Di tua fortuna eccelsa e del tuo core»; Zeno, III, 2: «Una che un tempo / fù Regina, e tua Moglie, / È scorno tuo, ch'erri fra' monti e boschi».

43. Nella *Griselda* di Oddi si trova un personaggio che svolge la stessa funzione di Otone, Almonio. Anche Almonio è un nobiluomo che offre a Griselda il suo amore e una vita agiata dopo il ripudio di Gualtieri; Griselda naturalmente respinge le sue proposte e si trova vittima delle crudele trame dell'uomo dettate da un amore accecante. Nonostante le evidenti somiglianze tra i due personaggi non è possibile affermare che Zeno conoscesse il dramma di Oddi, poiché il ruolo di Otone è così tipico della drammaturgia operistica che il poeta non avrebbe avuto bisogno di un modello per inventarlo. Va comunque ricordato che il primo a introdurre un personaggio che compie questo ruolo di eseguire, involontariamente e indipendentemente dalla volontà di Gualtieri, un'ulteriore prova della fedeltà di Griselda (assente dai testi fondanti la tradizione di Boccaccio e Petrarca) fu Lope de Vega nel suo *Ejemplo de casadas*, cfr. il saggio di Guillermo Carrascón in questo volume.



«Fa di me
ciò che ti piace»,
ossia come A. Zeno
adattò la storia di Griselda
in un libretto

quando Zeno devia dalla traccia di Maggi introduce situazioni tipiche dei melodrammi.

«*Siete ben desti, o lumi?*»⁴⁴

Il secondo atto del libretto di Zeno offre un esempio ancora più significativo dell'operazione di adattamento alla scena musicale della *Griselda* di Maggi. Verso il finale del primo atto del dramma (I, 8), Guido riferisce a Gualtieri che quando Griselda andò all'incontro della novella sposa e si inginocchiò per salutarla, la giovane l'abbracciò; le donne si misero a piangere, mosse da un inspiegabile affetto, e si avviarono insieme verso la villa. Carl Dahlhaus ha dimostrato che «il racconto a opera d'un portavoce [...] è uno dei procedimenti del teatro drammatico che si svelano precari nel teatro d'opera: l'espressione musicale, a differenza di quella verbale, tende a presentarsi nel "puro presente"»⁴⁵. Seguendo questo principio implicito, Zeno porta sotto gli occhi dello spettatore il commovente incontro tra le due donne. L'evento avviene dentro la capanna di Griselda, la quale, oppressa dal dolore, ha invocato il sonno e si è assopita.

A. Zeno, *Griselda*, II, 11. [Capanna con letto] Costanza, e Griselda che dorme.

COSTANZA: [...] Che miro? *Vede Griselda che dorme.* Donna su letto assisa; e dorme, e piange. *Se le accosta.* Come in rustico ammanto / Volto hà gentil! Sento in mirarla un forte / Movimento de l'alma. Entro le vene / S'agita il sangue, il cor mi balza in petto.

GRISELDA: Vieni. *Dormendo.*

COSTANZA: M'apre le braccia, e al dolce amplesso / Il suo sonno m'invita, / Il mio cor mi consiglia. / Non resisto più, nò. *Corre ad abbracciarla.*

GRISELDA: Diletta figlia. *Dormendo l'abbraccia.* Aimè! *Si risveglia.*

COSTANZA: Non temer, Ninfa. [...]

GRISELDA: Siete ben desti, o lumi?

Mentre Griselda sogna nel suo sonno musicale, Zeno combina per il diletto del pubblico un'invenzione di Maggi – lo scaturire di una tenerezza improvvisa tra Griselda e la fan-

44. A. ZENO, *Griselda* cit., p. 45.

45. C. DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi, EDT, Torino 2005, p. 51.

ciulla – un topos dei melodrammi dell'epoca – il sogno rivelatore.

Tra le opere che potevano essere sulla scrivania o nella memoria del librettista mentre componeva il suo lavoro c'è il *Tito Manlio* di Matteo Noris, musicato per la prima volta nel 1696 da Carlo Francesco Pollarolo, padre di Antonio Pollarolo autore della prima veste musicale della *Griselda*. L'ultimo atto dell'opera si apre in una prigione dove Tito Manlio, osservato dalla promessa sposa Servilia, sogna di abbracciare la donna e stende le braccia.

M. Noris, *Tito Manlio*, III, 1. *Prigione con Fanale acceso. Viene Servilia, che vedendo Manlio con le catene al piede, assiso e addormentato, dice.*

Servilia: [...] Vanne o Servilia, e le soleva alquanto. *Quando gli è vicina.* Tu dormi, o amato bene; / E qui per tormentarti / vegliano le catene. [...] *Prende in mano le catene.* O crudo, indegno laccio, / Potesse il pianto mio.

Sogna Manlio Manlio: Cara t'abbraccio. L'abbraccia

Servilia: Manlio. *Egli si sveglia, e si leva.*

Manlio: Servilia, o Dei, dove t'abbraccio? [...] ⁴⁶

Il risveglio di Tito Manlio assomiglia a quello di Griselda ed è, probabilmente, l'episodio che aveva suscitato maggior entusiasmo nel pubblico poiché l'editore lo scelse per illustrare la prima pagina del libretto nell'edizione del 1698 (fatta in occasione di una ripresa dell'opera a Venezia). Anche Antonio Vivaldi si accorse dell'affinità tra le due scene e nel 1719, quando stava ultimando la sua versione del *Tito Manlio* per il teatro Arciduciale di Mantova, assegnò al protagonista nella scena della prigione due versi in forma di arioso tratti dalla scena del sonno della *Griselda* (II 9): «Sonno, se pur sei sonno e non orrore, / spargi d'ombra funesta il ciglio mio» ⁴⁷.

Carlo Francesco Pollarolo fu il musicista dell'esordio librettistico di Zeno: il poeta scrisse per lui nel 1696 *Gli inganni felici*, dove non tralasciò di includere una scena del sonno. L'ultimo atto inizia in una stanza con un letto, dove Alceste,

46. M. NORIS, *Tito Manlio*, Nicolini, Venezia 1698, pp. 46-47.

47. Al riguardo di questo inserimento, Marco Bizzarini ha osservato: «Di questi versi non v'è traccia nel libretto a stampa per le recite mantovane, né essi comparivano nel dramma originale di Matteo Noris dato al teatro di Pratinolo nel 1696. La spiegazione più plausibile è che lo stesso Vivaldi, conoscendo il testo di Zeno, si sia presa l'iniziativa di tale inserimento» (M. BIZZARINI, *Griselda e Atalia: exempla femminili di vizi e virtù nel teatro musicale di Apostolo Zeno*, Università degli Studi di Padova, 2008, tesi di ricerca inedita; coordinatore: A. Ballarin - supervisore: B. Brizi, p. 88).

«Fa di me
ciò che ti piace»,
ossia come A. Zeno
adattò la storia di Griselda
in un libretto

prostrato dai grandi dolori, canta un'“aria del sonno”. Alceste è in realtà la principessa Oronta travestita da uomo e, come Griselda, piange e parla in sogni; Agarista, entrata nella stanza, ascolta la ragazza e capisce il suo segreto:

A. Zeno, *Gli inganni felici*, III, 2. *Agarista, ed Alceste svenuto*.

AGARISTA: [...] Folto nembo di pianti / Cade da gli occhi
ancor che chiusi, e irriga / I pallori del volto.

ALCESTE: Oronta, Oronta e vivi ancor?

AGARISTA: Che ascolto?

ALCESTE: Chiudi gli occhi per sempre. A che più aprirli / A
immagini funeste? / A te sempre è infelice / Ed il nome di
Oronta, e quel di Alceste.

AGARISTA: Tanto duol fa pietà.

ALCESTE: Che veggio? Oh Dio! *Alceste alzando gl'occhi, e veduta
Agarista tosto risorge*. Principessa, tù qui?

L'intreccio tra i Pollarolo, padre e figlio, e le scene del sonno si infittisce se si considera *La forza della virtù*, opera composta da Antonio su libretto di Domenico David per Venezia nel 1693 e definita da Nathaniel Burt prima opera arcadica⁴⁸. Nel terzo atto la nobile e innocente Clotilde, dopo una serie lunghissima di sofferenze, si addormenta cantando un'“aria del sonno”; a turbare i sogni della regina arriva Anagilda, che, mossa da oscure brame di potere, vorrebbe ucciderla ma tituba perché sente (come Costanza) uno strano movimento dell'anima: «Parmi che ignota forza / mi rispinga il passo»⁴⁹.

Il soggetto di *La forza della virtù* è liberamente ispirato al matrimonio di Blanca de Borbón con il re Pedro de Castilla detto “il crudele”, ribattezzati per l'occasione Clotilde e Fernando. Clotilde, fanciulla famosa per la sua bellezza e le sue virtù, arriva in Castiglia per sposare Fernando, ma è oggetto di ogni sorta di affronto e crudeltà perché il re è innamorato di Anagilda; la giovane, pur essendo accusata ingiustamente di tradimento, imprigionata e infine condannata a morte, si comporta sempre come una moglie esemplare, sopportando con pazienza tutte le ingiustizie di Fernando. Alla fine il re si arrende alla fedeltà di sua moglie e decide di premiarla con una trionfale cerimonia di incoronazione.

48. N. BURT, *Opera in Arcadia*, «The Musical Quarterly», 41 (1955), n. 2, pp. 145-170, p. 154.

49. D. DAVID, *La forza della virtù*, Nicolini, Venezia 1693, p. 67.

«Capanna con letto»⁵⁰

La forza della virtù ebbe un notevole successo di pubblico e forse spinse Zeno a scrivere un libretto sullo stesso argomento, la pazienza e l'amore coniugale; sotto questo punto di vista la novella di Boccaccio, nella versione di Maggi, offriva il soggetto ideale. All'epoca Zeno era ormai un librettista esperto e poteva ricorrere alla sua produzione precedente per attingere soluzioni già sperimentate, come fece per l'inizio e il finale della *Griselda*, in cui l'autore si sarà ricordato del suo *Eumene* (1697) poiché nelle scene estreme di entrambi i libretti il protagonista maschile ratifica le sue decisioni di fronte alla folla⁵¹. Per comporre alcune scene assenti nel dramma di Maggi, Zeno avrà ripensato al suo *Lucio Vero* (1700): la seconda scena del primo atto, in cui Gualtiero chiede a Griselda di riassumere la loro vita insieme, è modellata sulla quarta scena dell'atto secondo del *Lucio Vero*, in cui il monarca chiama a colloquio la virtuosa Berenice.

Tabella 4

Lucio Vero II, 4

Gabinetto di Verdura [all'alba]. Lucio Vero e Berenice

BERENICE: Cesare

LUCIO VERO: Non ti aggravi, / Che in tal luogo, in tal'ora io sol ti attenda, / E ti parli, o Regina.

BERENICE: Certa di tua virtù temer che devo?

LUCIO VERO: Qui dove più gentil l'aura scherzando / Và tra rami, e tra' fiori, / Siediti meco (Il luogo / Par che ragion faccia a' miei dolci ardori.)

BERENICE: (Che mai sarà?) Ubbidisco. *Si assidono.*

Griselda I, 2

Gabinetto Reale [all'alba]. Gualtiero, Griselda e popolo

GRISELDA: Eccoti, sire, innanzi / L'umil tua serva.

GUALTIERO: È grave / L'affar, per cui sul primo albor del giorno / Qui ti attende Gualtier.

GRISELDA: Tutta quest'alma / Pende da' labbri tuoi.

GUALTIERO: Siedi.

Si assidono

GRISELDA: Ubbidisco.

Essendo l'incontro tra Lucio Vero e Berenice una sorta di appuntamento galante in cui il monarca tenta di conquistare il cuore della donna, il dialogo si svolge in un giardino; il colloquio tra Griselda e Gualtiero, invece, avviene in un contesto ufficiale, di fronte al popolo, perché riguarda

50. A. ZENO, *Griselda* cit., p. 44.

51. Il ritorno di Griselda sul trono di Sicilia somiglia anche all'incoronazione di Clotilde nella scena finale di *La forza della virtù*. Strohm ha osservato che «le decisioni riguardanti Griselda vengono suggerite all'inizio e alla fine dall'acclamazione del popolo diviso in due cori: questo motivo, presente anche nel *Mitridate Eupatore*, è tipico dei librettisti riformatori» (R. STROHM, *L'opera italiana nel Settecento* cit., p. 79).

«Fa di me
ciò che ti piace»,
ossia come A. Zeno
adattò la storia di *Griselda*
in un libretto

importanti affari di stato. Anche altre scene della *Griselda* riservano insospettite analogie con il *Lucio Vero* e dimostrano come Zeno organizzasse l'azione dei suoi drammi su canovacci già pronti.

Il caso di *Griselda* non è eccezionale poiché la maggior parte dei libretti dell'epoca si articola in una successione di luoghi comuni, tuttavia questo libretto, tra tutti quelli composti da Zeno, ebbe un incredibile e duraturo successo. Forse la spiegazione si trova dentro la capanna della protagonista. *Griselda* è un personaggio insolito giacché non è una principessa travestita da pastorella per capriccio o per volere del caso, come spesso capitava nei melodrammi barocchi⁵², bensì una donna veramente umile. Le modeste origini del personaggio consentirono al librettista di indulgiare in episodi di "intimismo affettuoso"⁵³, come quando la protagonista vezzeggia il piccolo Everardo o quando abbraccia tra le lacrime la figlia nella capanna. Per comprendere l'originalità del personaggio lo si può paragonare alla protagonista di *La forza della virtù*, un altro modello insuperabile di amore coniugale: Clotilde, essendo di stirpe regale, ha un animo orgoglioso mentre *Griselda* si contraddistingue per la tenerezza.

Le scene di intimità familiare erano già presenti nel dramma di Maggi sotto forma di racconti: Zeno, per le esigenze del teatro musicale, conferì loro presenza scenica facendole sbocciare in tutta la loro intensità emotiva. Oltre al lato sentimentale, nella sua rielaborazione Zeno mise in risalto il lato comico e labirintico della *Griselda* di Maggi; anche a questo riguardo è opportuno un confronto con *La forza della virtù*. Il dramma di David, come si auspicavano i membri dell'Accademia dell'Arcadia, contrappone le passioni indomite ai sentimenti virtuosi per proporre una soluzione edificante che esclude ogni tipo di espediente (come l'intervento di un'entità soprannaturale, la rivelazione di un'identità o di un segreto). Anche nel dramma di Zeno una passione irrazionale è il motore dell'azione, ma qui non si rinuncia ai colpi di scena. La *Griselda* è dunque un libretto che ereditò dal

52. Nel libretto che Zeno compose immediatamente dopo la *Griselda*, *Aminta*, ci sono tre finti pastori: Silvio, giovane allevato da pastori che ignora di essere figlio di re, la principessa Elisa, che finge di essere la pastorella Celia per amore di Silvio e il principe di Argo Adrasto, che si finge pastore per amore di Celia.

53. L'espressione è di Paolo Gallarati (cfr. P. GALLARATI, *Musica e maschera* cit., p. 9).

**Liana
Püschel**

Seicento il gusto per la sorpresa e che consegnò al nuovo secolo una versione dell'ultima novella del *Decameron* altamente stilizzata e commovente. La paziente marchesa di Saluzzo, nei panni melodrammatici confezionati da Zeno, aprirà le porte del teatro musicale a Pamela e a tante altre eroine sentimentali che popoleranno la scena del secondo Settecento.

aA

- Acuña, Hernando de, 108
Adams, Alison, 127
Adinolfi, Pierangela, XII
Agesilao di Sparta, 105-106
Agostino di Ranshofen, 19-20
Agrippa, Cornelio, 4
Aitken, Brian, 127
Alamanni, Luigi, 110-111, 117
Albanese, Gabriella, 44, 149
Alcántara, Francisco José, 122
Alciato, Andrea, 127-129, 132
Aldrovandi, Filippo, 187
Alfano, Giancarlo, 38, 41-42, 62-63, 187
Alfonso VIII di Castiglia, 164, 167
Alfonso d'Aragona, 101
Alighieri, Dante, 45, 93, 112-117, 127,
131, 144
Allacci, Leone, 183, 186
Amadei, Davide, 188
Anna Bolena, 49, 159
Anna d'Asburgo, 89, 156
Anna d'Austria, 157
Anselmi, Gian Mario, 50
Antonio, Nicolás, 136
Antonucci, Fausta, 156
Arata, Laura, 156
Arata, Stefano, 156
Ardissino, Erminia, 154
Arellano, Ignacio, 154
Aretino, Pietro, 83
Ariosto, Ludovico, 11, 44, 98, 108, 117-
118, 120-123, 127-128
Aristippo, 95, 97
Aristotele, 39, 46, 50, 52, 57, 62-64, 95,
109
Arjona, José Homero, 156
Arróniz, Othón, VIII
Asor Rosa, Alberto, 44
Auerbach, Erich, x, 7-8, 50
Ávila, Francisco de, 148
Ávila y Zúñiga, Luis de, 68
Ayala, 102
Babelon, André, 46
Bachtin, Michail Michajlovič, 11
Baldi, Agnello, 141
Baldinger, Kurt, 76
Ballarin, Alessandro, 200
Bandello, Matteo Maria, VII, x, 42, 86-
87, 92, 104, 107, 117, 119, 130-131,
156
Barbiellini Amidei, Beatrice, 50
Bargagli, Girolamo, 43
Battaglia Ricci, Lucia, 50
Bausi, Francesco, 55
Beccaria, Gian Luigi, 68

- Bedogni, Ursula, 106
Belleforest, François de, x, 86-88, 92-93, 96-101, 105, 108, 130, 137-139, 143-145
Bellero, Pietro, 138
Belligni, Eleonora, 51
Bembo, Pietro, 108
Bernardo da Siena, 123
Berni, Francesco, 108-110
Bernstein, Eckhard, 15, 25, 30, 34
Béroalde de Verville (François Brouart), 6
Bianca di Borbone, 201
Bianconi, Lorenzo, 195, 199
Bizzarini, Marco, 200
Boaistuau, Pierre, x, 86-87, 92, 130
Boccaccio, Giovanni, VII-VIII, X-XI, XIII, 4-5, 16-17, 23, 25, 29, 33-34, 40, 45, 51, 53, 56, 76, 108, 149-152, 156-157, 159, 161, 164, 170-171, 173, 175-176, 179, 184-187, 189, 197-198, 202
Bognolo, Anna, 67
Boiardo, Matteo Maria, 108-109, 117
Bondi, Marina, 68
Bonhomme, Marcé, 127
Bonilla Cerezo, Rafael, VIII
Borrego Gutiérrez, Esther, 162
Boscán Almogáver, Juan, 123
Botero, Giovanni, 39, 64
Bouchet, Guillaume, 4, 6
Bourland, Caroline B., VIII, 150, 152, 154
Boutcher, Warren, IX, XI
Boyer, Juan, 106-107, 119
Bracciolini, Poggio, XII, 3-14
Bragantini, Renzo, 38, 40-43, 55
Branca, Vittore, 40
Brant, Sebastian, 16
Brémond, Claude, 39
Brizi, Bruno, 200
Bruerton, Courtenay, 156, 162
Brunet, Jacques-Charles, 135
Budé, Guillaume, 98
Buezo Canalejo, Catalina, 162
Buonanno, Giovanna, 68
Burckhardt, Jacob, IX
Burrus, Victoria A., 6
Burt, Nathaniel, 201
Buschinger, Danielle, 18, 25-26

Calmo, Andrea, 68
Calvo, Antonio, 104
Calvo Rigual, Cesáreo, 106
Canali, Francesco, 186

Candido, Igor, 40
Cañedo, Jesús, 154
Cannon, Graeme, 127
Capra, Daniela, VIII, XIII-XIV, 68, 70, 77, 81, 87
Carlo V imperatore, 121
Carlo VIII di Francia, 5
Caro Bragado, David, 146
Carpani, Roberta, 183-184
Carrascón, Guillermo, VIII, XV, 86, 126, 156-157, 165, 184, 189, 198
Castiglione, Baldesar, 58
Castillejo, Cristóbal de, 123
Castro, Américo, 148, 162
Castro, Pedro de, 153
Cavalcanti, Bartolomeo, 50
Cavari, Leonardo, 195
Cavriolo, Giovan Paolo, 75
Caxton, William, 6
Cellerino, Liana, 53
Cerrón Puga, María Luisa, 67-68
Cervantes Saavedra, Miguel de, VIII
Cervigni, Dino S., 48, 51
Chasseneuz, Barthélemy, 9
Cherchi, Paolo, 41, 45
Chevalier, Maxime, 77
Cholières, Nicolas de, 6
Cicerone, Marco Tullio, 80, 110
Cicognini, Giacinto Andrea, 167
Gioffi, Raffaele, XII-XIII
Coccoluto, Giovanni, 150
Colón Calderón, Isabel, VIII, 146, 156, 158
Comba, Rinaldo, 150
Condé, Juan Carlos, 149-150, 152-153, 155
Cooper, Richard A., 11
Coppens, Chris, 83
Coquillart, Guillaume, 6
Cormellas, Sebastián de, 148
Cosimo I de' Medici, 82
Costilla, Jorge, 154
Cotarelo y Mori, Emilio, 6
Crétin, Guillaume, 3
Croce, Benedetto, 68
Cuesta Gutiérrez, Luisa, 102, 104, 107
Cueva, Juan de la, 125
Curtius, Ernst, X

Dahlhaus, Carl, 199
Dallapiazza, Michael, 23, 30
David, Domenico, 193, 201, 203
Davide d'Israele, 81
Daza, Bernardino, 127-128, 130
De' Cavalli, Giorgio, 89, 137

- De Haan, Fonger, 151
 Del Bene, Bartolomeo, 39
 Del Canto, Francisco, 103
 Del Canto, Mateo, 103
 Delcorno, Carlo, 39
 Della Casa, Giovanni, 42, 46-47, 82
 Della Volpe, Galvano, 62
 Del Valle Ojeda, María, 156
 Democrito, 128
 Déodat-Kessedjian, Marie-Françoise,
 148, 153, 156, 166
 Des Périers, Bonaventure, 6-7, 12-13
 Di Benedetto, Arnaldo, 37
 Diderot, Denis, 46
 D'Incalci Ermini, Patrizia, 43
 Dini, Vittorio, 39
 Dionigi da Fano, 52
 Dionigi di Siracusa, 121
 Dolce, Ludovico, 68, 83, 118
 Domenichi, Ludovico, 108
 Doni, Anton Francesco, VIII, XIII-XIV,
 68-70, 72, 74-75, 77, 79-81, 84, 87
 Dossi, Carlo, 53
 Dovizi, Giovan Battista, 79
 Drescher, Karl, 16-17
 Ducci, Gaspare, 88
 Du Fail, Noël, 6
- Ehrstine, Glenn, 25
 Enrico VIII d'Inghilterra, 123, 159
 Eraclito, 128
 Erasmo da Rotterdam, IX, XV, 46, 94-
 95, 97, 133-134, 136
 Escarrilla, Juan, XIV, 133, 135, 138
 Eskrick, Pierre, 127
 Estienne, Henri, 6, 10-11
 Eugenico, Nicolò, 118
 Euripide, 192
- Fabri Bremondani, Francesco, 184
 Farinelli, Arturo, 68
 Fausto da Longiano, Sebastiano, 117
 Federici, Marco, 87
 Fenoglio, Chiara, XIII, 65
 Ferdinando II d'Aragona, 101
 Fernández de Andrada, Andrés, 168
 Fernández de Espinosa, Juan, 119
 Fernández de Villegas, Pedro, 114-115,
 117, 131
 Fernández Mosquera, Santiago, 158
 Fernández Trancoso, Gonçalo, 154
 Ferrer Valls, Teresa, 158
 Ferroni, Giulio, 42, 55
 Ficino, Marsilio, 56
 Filippo II di Hesse, 121-122
 Filippo II di Spagna, 89, 104
 Filippo III di Spagna, 156-157, 167
 Fiorilla, Maurizio, 187
 Firenzuola, Agnolo (Michelangiolo
 Giovanni), 68
 Folz, Hans, 16
 Foresti, Iacopo Filippo, 154-155
 Forni, Pier Massimo, 40, 42
 Foscolo, Ugo, 108
 Francesco I di Francia, 4, 110
 Franco Bolognese, 114
 Freeman, Michael John, 6
 Freeman, Robert, 193
 Fubini, Riccardo, 12
 Funes, Leonardo, 156
- Gabarret, Marie de, 167
 Gallarati, Paolo, 193, 203
 García Lorenzo, Luciano, 156
 Garin, Eugenio, 3, 11, 63
 Garnier, Emmanuelle, 148, 153, 156,
 166
 Garrido de Villena, Francisco, 108
 Gasparetti, Antonio, 156
 Gaytán de Vozmediano, Luis, 87
 Geiger, Eugen, 19, 24
 Gerone I di Siracusa, 112
 Gesù Cristo, 113
 Getto, Giovanni, 51-52
 Ghino di Tacco, 18-19
 Giacobazzi, Cesare, 68
 Giacomo II d'Aragona, 136
 Giovanni Federico di Sassonia, 121-122
 Giovanniina da Capugnano, Geronimo,
 82
 Giovio, Paolo, 78
 Giraldi Cinzio, Giovan Battista, VII-VIII,
 XIII, 36, 38-40, 46, 49, 54, 57-60, 62-
 65, 87, 156
 Godi, Carlo, 42
 Godínez, Ana, 103-104, 119, 131
 Godínez, Juan, 104
 Goetze, Edmund, 16-17, 24
 Gómez, Jesús, 160
 Góngora y Argote, Luis de, 125, 170
 González Ramírez, David, VIII, 85, 87,
 146, 156
 Gorris Camos, Rosanna, 39, 51
 Gozzi, Gasparo, 195
 Gracián, Lucas, 94
 Granza, Rocco, 69
 Grécourt, Jean-Baptiste de, 7
 Gregoriis, Gregorio de, 122
 Gregorio XII (Angelo Correr), 10

- Gregorio XIII (Ugo Boncompagni), 106
Guerrieri Crocetti, Camillo, 58
Guevara, Antonio de, 68, 75, 168
Guglielminetti, Marziano, 45, 50, 149
Guglielmo d'Orange, 89
Guicciardini, Francesco, 54
Guicciardini, Giovanbattista, 88-89
Guicciardini, Lodovico, vii, xiv, 54, 85-93, 96, 99-100, 104-110, 112-113, 116-120, 122-124, 126-128, 130-133, 137-139, 142-146
Guicciardini, Lorenzo, 89
Guy, Henri, 3

Haro Cortés, Marta, 69
Hassell, James Woodrow jr., 12
Hatzfeld, Helmut, 8
Herle, William, 89
Hermans, Theo, 142
Hernández, Bartolomé, 103
Hernández Valcárcel, Carmen, 156
Herrera Guillén, Rafael, 151
Hirschmann, Gerhard, 20
Hoces, Hernando de, 123-126, 131
Holtus, Günter, 76
Horne, Philip R., 51
Howard, Catherine, 159
Hurtado Albir, Amparo, 140
Hurtado de Mendoza, Diego, 69, 110
Hurtado de Mendoza, Juan, 69
Hurus, Juan, 6
Hurus, Pablo, 6

Infantes, Víctor, 149-150, 152
Isabella I di Castiglia, 101
Isaia, 81
Isella, Dante, 53

Jodogne, Pierre, 89, 137
Jolles, André, 44
Jossa, Stefano, 51, 62-63
Junta, Juan de, 104
Junta, Julio, 104, 106, 119, 130-131
Junta, Lucas, 104, 106, 119, 130-131

Kasprzyk, Krystyna, 12
Klein, Dorothea, 23, 33
Kohler, Eugene, 157, 166
Koj, Peter, 12
Könneker, Barbara, 25
Kristeller, Paul Oskar, 40, 48, 52

Lacarra, María Jesús, 69
La Fontaine, Jean de, 7, 11

Lajarte, Philippe de, 3
Lamarque, Henri, 149
La Monnoye, Bernard de, 7
Landino, Cristoforo, 58, 115
Lapini, Bernardo, 122
Lapucci, Carlo, 141
Lasso, Pedro, 119
Lasso Vaca, Cristóbal, 106-107, 119
Lattanzio, Lucio Celio Firmiano, 80-81
Le Goff, Jacques, 39
Leopardi, Giacomo, 53
Levi, Anthony Herbert Tigar, 12
Lievens, Anne-Marie, 83
Lollo, Alberto, 75
López Chales, F., 139
López de Santa Catalina, Pedro, 108
Lucas Fiorato, Corinne, viii, 51
Lucchini, Arrigo, 188
Luigi XII di Francia, 121-122
Luigi XIII di Francia, 156
Luis de León, 125, 168
Luque Fajardo, Francisco, 100
Lutero, Martino, 34-35

Macchia, Giovanni, 51
Macho, Julien, 5-6
Mack, Peter, 46
Maclean, Ian, 64
Maggi, Carlo Maria, xvi, 183-184, 190-199, 202-203
Maldonado, Lorenza de, 102-103
Malherbe, Jacqueline, 184, 186
Malón de Chaide, Pedro, 159
Mares, Mathías, 88, 117, 119
Marfè, Luigi, xi
Margherita di Valois, 4, 38
Marías Martínez, Clara, 146
Mario, Gaio, 121-122
Marquale, Giovanni, 127-128, 130
Martinengo, Fortunato, 69-70
Martínez, Luys, 148
Martínez de Burgos, Andrés, 107
Massimo, Ascanio, xvi, 183-184, 188-190
Maubon, Catherine, 4
Maurizio di Danimarca, 122
Mazzacurati, Giancarlo, 50, 58, 61, 64
Mazzi, Paolo, xvi, 183-184, 186-188
Menéndez y Pelayo, Marcelino, viii, 130, 136, 148
Menetti, Elisabetta, x-xi
Meregalli, Franco, 68
Metge, Bernat, 150, 154
Metzeltin, Michael, 76
Mexía, Pedro, 142

- Mézières, Philippe de, 155, 167
 Micha, Alexandre, 14
 Michels, Victor, 18
 Micocci, Claudia, 108
 Milde, Wolfgang, 16
 Millis, Guillermo de, 102, 107, 123, 126, 131
 Millis, Jacobo de, 102, 131
 Millis, Juan de, 104, 107, 119, 131
 Millis, Vicente de, xiv, 85-88, 92-94, 96-114, 117-128, 130-131, 138-139, 143-144
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 56-57
 Moncada (famiglia), 157-159, 165-167
 Moncada, Gastón IV de, 167
 Moncada, Guillem Ramón de, 167
 Moncada, Guillén de, 167
 Moncada y Aragón, Luis Guillén de, 167
 Moncada y de Castro, Catalina de, 167
 Moncada y Folch de Cardona, Francisco de, 167
 Moncada y Moncada, Francisco de, 166
 Mondola, Roberto, 113-114
 Mondragón, Hierónimo de, xv, 87-88, 133-139, 141-146
 Montagne, Véronique, 13
 Montaignon, Anatole de, 9
 Montaigne, Michel Eyquem de, 13-14, 46-47, 56, 61
 Morabito, Raffaele, 149
 Morley, Sylvanus Griswold, 156
 Moro, Tommaso, 123-124
 Mounin, Georges, 140-141
 Muñiz Muñiz, María de las Nieves, 106, 122
 Muñoz Benítez, María, 159
 Muñoz Sánchez, Juan Ramón, 156
 Muratori, Ludovico Antonio, 183-184, 191-192, 194

 Nardone, Jean-Luc, 149, 184, 186
 Nascimento, Aires Augusto, 154
 Navarro, Miguel, 102
 Navarro, [Pedro?], 149, 154-155, 159
 Nebrija, Antonio de, 102
 Negri, Paolo, 182
 Nergaard, Siri, 181
 Nicolini, Domenico, 89, 137
 Noe, Alfred, 30
 Noris, Matteo, 200
 Nuovo, Angela, 83

 Obregón, Antonio de, 122

 Ockham, Guglielmo di, 56
 Oddi, Galeotto, xvi, 184-186, 188, 198
 Oderisi da Gubbio, 114
 Olave, Iuan de, 92
 Olivato, Loredana, 51
 Omero, 58-59
 O'Neill, John, 6
 Orazio Flacco, Quinto, 46, 61, 95, 105
 Orozco, Alonso de, 105
 Osiander, Andreas, 34
 Ossola, Carlo, 59
 Ottaviano del Carretto (marchese), 189-190
 Otten, Franz, 30
 Ovidio Nasone, Publio, 105

 Palau y Dulcet, Antonio, 135
 Pangallo, Maria Consolata, viii, xv, 88
 Paniagua Arellano, Juan Antonio, 136
 Panizzi, Antonio, 108
 Paris, Paulin, 4
 Pascal, Blaise, 51
 Pasqualigo, 75
 Patrizi, Giorgio, 41
 Pauli, Johannes, 16, 34
 Pellizzari, Patrizia, 49, 68
 Pepoli, Isabella, 187
 Pérez de Moya, Juan, 155
 Pérez Pastor, Cristóbal, 102, 104, 106, 130
 Pérouse, Gabriel-André, 3
 Perrault, Charles, 159
 Petrarca, Francesco, xv, 5, 8, 16, 58, 93, 108, 122-127, 131, 149-152, 155, 157-159, 161, 164, 170-173, 175, 179-180, 182, 184, 198
 Petronilla d'Aragona, 167
 Piccat, Marco, 150, 155, 167, 180
 Piccolomini, Alessandro, 37, 49
 Picone, Michelangelo, 50
 Pierazzo, Elena, 69-71, 74-75, 77, 80-82
 Pietro I di Castiglia, 201
 Pigna, Giovan Battista, 62, 117
 Planck, Juan, 6
 Platone, 52, 95, 97, 99
 Policrate di Samo, 121
 Poliziano (Agnolo Ambrogini), 4, 8, 63
 Pollarolo, Antonio, 200-201
 Pollarolo, Carlo Francesco, 200-201
 Polono, Stanislao, 152
 Pontano, Giovanni, 42, 53
 Porcacchi, Tommaso, 118
 Portonari (famiglia), 105, 131
 Possevino, Antonio, 57
 Protagora, 142

- Puig, Pedro, xiv, 133, 135, 138
Pulci, Luigi, 95-97
Püschel, Liana, xv
Putherbeus (Gabriel Dupuyherbault),
4
Quadrio, Francesco Saverio, 188-189
Quintiliano, Marco Fabio, xii
Quondam, Amedeo, 47-48, 52, 54-55,
187
Rabelais, François, 4, 6, 11
Raimondo Berengario IV di Barcello-
na, 167
Ramello, Laura, 155, 180
Rat, Maurice, 56
Rawles, Stephen, 127
Rayón, José Sancho, 106
Recio, Roxana, 150
Rennert, Hugo Albert, 148
Resta, Ilaria, 146, 156
Restori, Antonio, 148
Riberó, Cristina Almeida, 154
Riccardo I d'Inghilterra, 164, 167
Riccobono, Antonio, 50
Rico, Francisco, 50, 64
Ridder, Klaus, 25
Ristelhuber, Paul, 10
Robles, Antonio de, 133, 136, 144
Robles, Lorenzo de, 135-136
Robortello, Francesco, 41
Rodríguez de Ramos, Alberto, 146
Rodríguez Mesa, Francisco José, 154
Roloff, Hans-Gert, 30
Romano, Milli, 11
Romera Castillo, José, 154
Romera Pintor, Irene, 52, 63
Rossi, Luca Carlo, 149, 155, 158, 161,
164, 168, 172, 180
Rouille, Guillaume, 127
Rousseau, Jean-Baptiste, 7
Royle, Joanna, 127
Rozzo, Ugo, 42, 51
Ruelle, Juan de, 138
Ruffinatto, Aldo, vii-viii, xi, 112, 123,
150, 153-154, 184
Rumeu de Armas, Antonio, 83
Ruscelli, Girolamo, 83, 117-118
Russell Brown, John, 36
Sabino, Pietro, 114
Sachs, Hans, xii-xiii, 15-26, 29-35
Salazar, Pedro de, 103, 109-110
Salviati, Leonardo, 153
Sánchez, Antonio, 148
Sánchez, Juan Manuel, 135
Sánchez, Miguel Ximeno, 135
Sannazzaro, Iacopo, 145
Sansovino, Francesco, xiii, 86, 89-91,
137, 144-145
Santoró, Mario, 39
Saulnier, Verdun-Louis, 11
Scamuzzi, Iole, viii, xi, xiv, 112, 123,
138
Scarfó, Antonella, 50
Schmitt, Jean-Claude, 39-40
Segre, Cesare, 122
Senocrate, 99
Servio Tullio, 121-122
Shakespeare, William, 38, 46, 56
Sherberg, Michael, 48
Silvio, Guglielmo, xiv, 90-91, 137-138
Simón Díaz, José, 136-137
Simone, Franco, 3
Simonide, 112
Sirera, Josep Lluís, 63
Smith, Gillian, 127
Socrate, 95, 97-98
Sofocle, 110
Soriano, Catherine, 159, 168
Sozzi, Lionello, 3, 7, 11-13
Speroni, Sperone, 50, 59
Spiewok, Wolfgang, 18
Steinhöwel, Heinrich, 6
Stoyle, Rosemary E., 93, 96, 137, 146
Straparola, Giovan Francesco, vii, 4, 7,
86-88, 132
Strohm, Reinhard, 195, 202
Strozzi, Gabriello, 89-90
Suarez (famiglia), 182
Surtz, Ronald, 134
Talete di Mileto, 111
Tardif, Guillaume, 5-6, 8-9, 11, 13
Tasso, Bernardo, 46, 65, 68
Tasso, Torquato, 53, 56, 189
Tateo, Francesco, 42-43
Teresa d'Avila, 125
Terracini, Benvenuto, 140
Testa, Enrico, 41
Thamara, Francisco, 106-107
Thomine-Bichard, Marie-Claire, 13
Tibullo, Albio, 75
Tierri, Nicolas, 153
Timoneda, Joan de, 154-155, 157
Torquemada, Antonio de, 142
Tournoy, Gilbert, 5
Touwaide, Raoul H., 88, 90, 137
Trambaioli, Marcella, 157-158, 162,
166

**Indice
dei nomi**

- Trebbi, Oreste, 188
Trevisano (famiglia), 182
Trissino, Gian Giorgio, 58
Tristan l'Hermitte, François, 4
Troyes, Nicolas de, 6
Truchado, Francisco, 86-87, 132
- Ulloa, Alfonso de, 68, 83
Ungut, Meinardo, 152
Uribe, Juan, 103
Urrea, Jerónimo de, 68, 117, 119-122,
127, 131
- Valbusa, Domenico, ix
Valla, Lorenzo, 5
Valvassori, Mita, 151
Van Gorp, Hendrik, 142
Van Passen, Anne-Marie, 89, 91, 137-
138
Varela, Juan, 122
Varey, John Earl, 156
Vásquez, Isabel, 102
Vega, Garcilaso de la, 123
Vega, Lope de, xv-xvi, 147-150, 153-
159, 161-173, 175-176, 178-181,
189, 198
Veglia, Marco, 56, 58
Velli, G., 58
Velutello, Alessandro, 123
- Ventidio Basso, Publio, 121-122
Vergilio, Polidoro, 106, 119, 130
Vermiglioli, Giovanni Battista, 184
Vigneulles, Philippe de, 6
Vilanova, Antonio, 134
Vilanova, Arnau de, 137
Villa, Renzo, 184
Villaquirán, Juan de, 123, 153
Villari, Susanna, 36, 38, 46, 51, 62
Viñoles, Narcís, 154-155
Virgilio Marone, Publio, 105-106, 191
Vivaldi, Antonio, 200
Voland, Sophie, 46
Von Keller, Adelbert, 16
Von Prellwitz, Norbert, 87
- Weber, Henri, 12
Webster, John, 36, 38
Weston, David, 127
- Ximénez de Urrea, Luis, 139
- Zanetti, Cristoforo, 90-92, 98-99, 131,
138, 146
Zeno, Apostolo, xvi, 108, 182-184, 192-
204





Studi

«In English Clothes». La novella italiana in Inghilterra:
politica e poetica della traduzione
di Luigi Marfè

«In qualunque lingua sia scritta». Miscellanea di studi sulla fortuna
della novella italiana nell'Europa del Rinascimento e del Barocco
a cura di Guillermo Carrascón

I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e
palinsesti rinascimentali
Atti del convegno di Torino, 13-15 maggio 2015
a cura di Chiara Simbolotti e Guillermo Carrascón

Redes intertextuales cervantinas. La señora Cornelia
di Rafael Bonilla Cerezo

Gli amanti di Verona tra l'Inghilterra e la Spagna
di Agnese Scamacca del Murgò

Testi

Anton Francesco Doni, *La Zuca en Español*
traduzione anonima del 1551
a cura di Daniela Capra

Matteo Bandello, *Historias trágicas ejemplares*
traduzione di Vicente de Millis
a cura di Guillermo Carrascón

Primera parte de las cien novelas de M. Iuan Baptista Giraldo Cinthio
ed. de Mireia Aldomà, con uno studio preliminare di A. Ruffinatto e J.M.
Martín Morán





aA



finito di stampare
per i tipi della
Accademia University Press
in Torino
nel mese di ottobre 2015

