

Vol. CXCI

ANNO CXXXI

Fasc. 635
3° trimestre 2014

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DIRETTO DA

L. BATTAGLIA RICCI - F. BRUNI - S. CARRAI - M. CHIESA
A. DI BENEDETTO - M. MARTI - M. POZZI



2014

LOESCHER EDITORE

TORINO



0017 0496

APPUNTI PER UNA RILETTURA DEGLI ECATOMMITI

1. *L'edizione*

La collana dei “Novellieri italiani” ai tanti meriti che si è acquistata aggiunge ora quello di un’edizione moderna e integrale degli *Ecatommiti* (1), opera sotto molti aspetti discutibile ma certo importantissima per le storie della letteratura, della lingua, del gusto e della cultura. L’ha curata con grande scrupolo Susanna Villari, una vera specialista di Giraldi, fornendola di Introduzione, Nota biografica, Nota bibliografica, due appendici (la prima redazione del capitolo in terzine *L'autore all'opera*; l’errata corrige dell’*editio princeps*), commento puntuale a piè di pagina, Nota al testo e relativo apparato e infine gli utilissimi indici dei nomi propri e delle note linguistiche. Giraldi pubblicò quest’opera monumentale la prima volta a Mondovì nel 1565, concludendo una fatica probabilmente pluridecennale (come quella della Villari), in cui si misurava per la prima volta con un genere non codificato ed evasivo come la novella, dopo aver riscosso numerosi successi nei generi alti della tragedia e della trattatistica e aver compiuto sperimentazioni sul poema epico. L’opera ebbe una notevole fortuna: fu ripubblicata sei volte, sempre a Venezia, fino al 1608 e non mancarono le traduzioni in francese, spagnolo, tedesco. Fu un grande successo di pubblico e di critica, a cui seguì, come per tanti altri scritti cinquecenteschi, il silenzio fino alle due edizioni ottocentesche: Firenze, Borghi (1834); Torino, Pomba (1853-4). Nel 1580 gli inquisitori di Parma la misero all’Indice, ma la sua fortuna non

(1) G. B. GIRALDI CINZIO, *Gli ecatommiti*, a cura di Susanna Villari, Roma, Salerno («I novellieri italiani», 34), 2012, pp. 2136 in tre tomi. Cito direttamente le pagine nel testo.

si arrestò: dai contemporanei fu letta assai più delle tragedie, a cui invece oggi è prevalentemente legata la fortuna di Giraldi.

Il confronto tra i molti esemplari superstiti dell'*editio princeps* – scrive la Villari (p. 2000) – «ha fatto emergere differenze strutturali (oltre a varianti testuali), che si offrono come indizi di un'attiva partecipazione dell'autore alla realizzazione della stampa». La formula collazionale indica «un articolato processo compositivo e editoriale, evidenziato dall'assenza di continuità nell'organizzazione dei fascicoli»; pertanto appare fondata «l'ipotesi che originariamente i volumi avessero una veste tipografica ben diversa, che riproduceva presumibilmente l'organizzazione del manoscritto oggi perduto consegnato in tipografia: il primo volume doveva accogliere, in 904 pagine regolarmente numerate, il “principio”, l'introduzione, le dieci novelle introduttive e le prime cinque deche», ma non ancora i fascicoli iniziali (comprendenti il frontespizio e gli elementi paratestuali tra cui l'indice e le dediche a Emanuele Filiberto di Savoia e a Girolamo Della Rovere) e quelli con le lettere dedicatorie premesse alle prime cinque deche; «il secondo volume doveva in origine accogliere soltanto le 820 pagine con i dialoghi, le altre cinque deche e il capitolo in terzine, mentre mancavano ancora probabilmente i fascicoli iniziali, comprendenti tra l'altro le dediche ad Alfonso d'Este e al Principe di Piemonte, e i fascicoli [...] contenenti tutte le altre dediche, la sezione finale di una nuova redazione del capitolo in terzine e gli *errata corrige*». Evidentemente Giraldi, quando il lavoro era già ultimato non si limitò a consegnare quei testi che normalmente si danno all'editore a stampa conclusa (*imprimatur*, *errata corrige* e indici) «ma sollecitò l'inserzione di elementi nuovi, come altre tredici dediche» (p. 2001). Quando poi era ormai iniziata la diffusione dell'opera, riscrisse il capitolo in terzine «L'autore all'opera» per imposizione del potere politico. Non posso riassumere oltre la nota al testo, che segnala anche varianti strutturali e formali, alcune adiafore, altre sostanziali. L'edizione mi sembra compiuta con grande acribia e pazienza, tanto più che vi sono anche tre edizioni autonome dei *Dialoghi della vita civile*: due uscite nel 1565 e una nel 1566. La Villari, esaminata tutta la tradizione, rileva una «chiara vo-

lontà degli editori», sopra tutto a partire dalla stampa del 1574, «di assimilare la struttura della raccolta giraldiana a quella del *Decameron*, con la soppressione di tutti quegli elementi che potevano apparire “spuri”, fino all’eliminazione ottocentesca anche dei *Dialoghi della vita civile*. Tali operazioni editoriali determinarono e sancirono i fraintendimenti che, fino a tempi non lontani, hanno condizionato l’interpretazione dell’opera» (pp. 2025-6).

La Villari si è fondata sull’*editio princeps*, l’unica seguita e approvata dall’autore; e come base ha scelto l’esemplare custodito nella Biblioteca Nazionale di Napoli (segnatura S.Q.XXXIII F13-14), «che accoglie tutte le definitive forme di stampa» (p. 2029), ma comunque presenta un gran numero di errori di vario genere, solo in parte sanati dalla corposissima *errata corrige* dell’autore, qui opportunamente riprodotta, perché consente in qualche modo di constatare quali fossero le forme da lui rifiutate. Non solo. Nella fretta talora Giraldis corresse in un posto e non in un altro. A pp. 111-2 leggiamo di una «schiavona allora in potestà di un gran cardinale», che poco dopo (p. 112) vien detto *signore* (e così corressero le edizioni postume tra il 1574 e il 1593). Giraldis dunque pensava a un cardinale e sapeva di non poterlo dire, ma la prima volta si dimenticò di correggere e la censura non se ne accorse. La curatrice lascia *cardinale* e segnala la questione in nota, e secondo me fa bene, ma certamente Giraldis voleva correggere in *signore*.

Un gran numero di guasti di vario genere sono stati emendati; alcuni secondo le indicazioni dell’*errata corrige* (peraltro alquanto complessa), altri già sanati nelle successive edizioni, altri individuati dalla Villari (pp. 2055–2074). Persino sui nomi di novellatori si sono rese necessarie delle correzioni, senza peraltro potere, «a causa di più complesse implicazioni, intervenire per ripristinare i corretti turni dei narratori (alterati per una svista a partire da VI 3 3)» (p. 2074) (2). Né ha potuto

(2) Si noti che la curatrice indica le varie parti degli *Ecatommitti* con un numero romano, seguito dal numero della novella o della ulteriore suddivisione in numero arabo e da quello del paragrafo. La suddivisione in paragrafi è utilissima per chi ha i tre tomi in mano. Qui per ragioni pratiche indico il numero della pagina. VI 3 3 dunque vale “Deca sesta, novella terza, paragrafo 3”.

correggere l'incongruente indicazione di Savona (p. 1413) quale ulteriore tappa del viaggio verso Marsiglia: a Savona erano già arrivati nella conclusione della deca precedente: «Si può soltanto immaginare quella che avrebbe potuto essere designata come tappa intermedia: ad esempio Porto Maurizio oppure Oneglia» (p. 1413 n. 2). Queste e altre sviste mostrano che Giraldis desiderava pubblicare l'opera il più presto possibile e continuò fino all'ultimo a inserire nuove pagine e a correggerne altre.

La Villari ha sbrogliato questa situazione assai ingarbugliata, compiendo un vero restauro del testo. I criteri editoriali sono assennati, sia per quanto riguarda la correzione dei numerosissimi refusi o interventi editoriali sia per quanto riguarda i criteri di trascrizione. Tutti questi e altri aspetti problematici sono analizzati e documentati con la massima cura e discussi con grande perizia, mostrando anche la progressiva degradazione del testo fino alle edizioni ottocentesche. Lo scrupoloso commento a piè di pagina agevola la comprensione del testo e ne indica le fonti: molto utile nella prima nota di ogni novella l'indicazione del tema del racconto, degli eventuali antecedenti, della presenza di fatti storici, ecc. Non solo. La Villari con l'ottima conoscenza degli scritti giraldiani e in particolare delle lettere, da lei edite nel 1996 (3), ha potuto smontare molte riserve e giudizi preconcepiuti sugli *Ecatommiti*. Posso fare solo una piccola considerazione, forse un po' pedantesca. Avrei scritto *Cintio*, e non *Cinzio*, l'appellativo aggiunto al cognome dell'autore, vista l'origine greca e la scrizione con *th*. E infatti i dizionari latini traducono *Cynthius* nell'italiano *Cintio*.

Conosciuta la tormentata storia della prima edizione, perde assai d'importanza la questione di quando Giraldis cominciò a scrivere le novelle. Non è comunque privo di interesse sapere se è vero quanto egli scrisse più volte – per esempio nella dedica della prima parte dell'opera a Emanuele Filiberto (p. 7) – che cominciò a scrivere questi «ragionamenti» l'anno dopo il sacco del 1527 e che li trascurò «per lo spazio di più di trenta

(3) G.B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di Susanna Villari, Messina, Sicania, 1996.

anni», dopo i quali li rilesse constatando che non erano indegni di essere rivisti nella sua età canuta: «Laonde gli ho richiamati (come si suol dire) sotto la lima e vi ho messa quella maggior diligenza che mi hanno conceduta i noiosi travagli dell'animo e la indisposizione del corpo, acciò che, se non divenissero perfettamente tersi e politi, almeno potessero comparire men rozzi e rugginosi meno» (p. 9). Come osserva Marzia Pieri (4), lo dice «con apparente noncuranza», ma in realtà fu un lavoro puntiglioso per dare all'opera «una omogeneità linguistica che certo doveva riuscirgli ardua». La lingua e lo stile, infatti, appaiono lontani dal bembismo e vicini a quella lingua italiana che si era da poco affermata grazie al lavoro dei correttori di tipografia.

Secondo la Villari Giraldi afferma il vero, anche se mancano testimonianze autografe e documenti che attestino inequivocabilmente i percorsi della scrittura e dell'organizzazione della raccolta. L'edizione del 1565 «fu pertanto il risultato di un impegno compositivo, sia pure non continuativo, di circa trentasette anni». Non riassumerò i suoi argomenti, tutti fondati sul buon senso. Invece è chiaramente dimostrato che la sua non fu – come a lungo si è creduto – una tarda conversione al volgare: aveva subito letto le *Prose della volgar lingua* di Bembo, dalle quali fu indotto «a cimentarsi, pur nell'ambiente accademico ferrarese, ostile al volgare, in rime di tradizione petrarchesca, confluite presumibilmente nel canzoniere *Le Fiamme*» (p. XI). Non solo. Inviò al maestro della nuova letteratura – come si apprende da una lettera che gli indirizzò il 12 febbraio 1529 – alcuni sonetti, dichiarandosi suo devoto scolaro: «insino ora sol voi, dopo il Petrarca [...] ho seguito» e per poter continuare a seguirlo lo pregava di fargli conoscere i suoi futuri componimenti (5). Quanto alla composizione delle novelle, nessun argomento è decisivo, ma certo la Villari abbatte tutte le varie considerazioni che inducevano i critici a non prendere sul serio le dichiarazioni dell'autore e presenta molti indizi in contrario.

(4) *La strategia edificante degli «Ecatommiti»*, in «Esperienze letterarie», III, 1978, 3, p. 44.

(5) G.B. GIRALDI, *Carteggio* cit., p. 90.

È certo, però, che dopo l'inizio la raccolta di novelle non aveva fatto grandi passi in avanti. Bartolomeo Cavalcanti e Salustio Piccolomini, come vedremo, lamentavano la discrepanza tra il titolo grecizzante *Ecatommiti* (ovvero 'cento novelle') e la presenza di sole settanta novelle (la versione definitiva, a stampa, ne contiene più di centodieci). Con molta abilità la curatrice riesce a individuare le settanta novelle già composte, che «potrebbero essere [...] quelle corrispondenti ai raggruppamenti tematici delle attuali prime sei deche e dell'ottava». È verisimile che l'invito di Giulia, una delle nobildonne della brigata, a non andar oltre la quinta giornata nella programmazione dei ragionamenti (pp. 361-2), celi, «sotto la finzione, la concreta situazione di un abbozzo di cui ancora l'autore non poteva prevedere con precisione gli sviluppi». Nella redazione parziale esaminata da Cavalcanti e Piccolomini (rispettivamente nel 1560 e nel 1563!) probabilmente mancavano «ancora le novelle della settima deca, sui motti, e le novelle delle ultime due deche, sul tema della fortuna e degli atti di cavalleria (la cui narrazione è predisposta dai narratori di volta in volta nell'ambito della conclusione delle deche VI-VIII, lasciando, però, implicita la determinazione della materia della deca decima» (p. XIV).

La Villari, però, sostiene che «gli interventi sulla prima stesura non intaccarono la sostanza ideologica della raccolta: è da scartare la tesi di una giustapposizione di motivi moralistici, perché le istanze etico-pedagogiche costituiscono la ragione primaria della scrittura e caratterizzano tutto il percorso ideologico giraldiano. Piuttosto, l'impianto moraleggiante poteva essere potenziato dalla progressiva acquisizione di nuove conoscenze, sia empiriche che speculative, dall'affinamento delle tecniche narrative, dall'introspezione dei personaggi, dalla complicazione degli intrecci, dall'arricchimento della cornice intradiegetica e dall'introduzione di paratesti, come le dediche» (p. XV). Ritiene infine che i *Dialoghi sulla vita attiva* fossero stati originariamente concepiti come opera autonoma e solo successivamente integrati nella struttura degli *Ecatommiti* (p. XVI) e che questa integrazione riuscì perfettamente tanto che le novelle non possono stare senza i *Dialoghi* e viceversa.

Le sue argomentazioni a me paiono convincenti. Si può solo aggiungere che certamente Giraldi negli anni Trenta scriveva in un modo molto diverso da come scriveva negli anni Sessanta e che nella seconda parte aumentano i segni di ossequio ai dettami della Chiesa cattolica e gli interventi della bontà divina sulle vicende umane.

Dirò subito che questa edizione restaurata di per sé risolve molti problemi che si erano posti tutti quelli che avevano faticosamente letto gli *Ecatommiti* con la loro selva di errori, più o meno emendabili, e con una struttura che appariva piuttosto confusa. Giraldi mi pareva uno scrittore arruffato, oggi la sua prosa mi pare splendida: quasi ad apertura di libro mi ha colpito l'omogeneità della lingua e dello stile, sempre sostenuto, indipendentemente dalle situazioni e dagli argomenti. La sua scrittura è un bell'esempio di come la lingua letteraria nazionale fosse ormai capace di trattare gli argomenti più diversi e, per quanto riguarda la forma, della tendenza a fare della novella un genere onnicomprensivo, in cui la narrazione è solo un aspetto di quella che potremmo chiamare la civil conversazione.

2. *Il nuovo Decameron*

Non è difficile capire perché l'esperimento giovanile sia rimasto così a lungo sul telaio. È verosimile che egli fin da principio avesse pensato a normare con l'esempio il genere ancora indefinito a cui apparteneva il modello della prosa italiana (6), ma, a parte i tanti impegni che aveva, dovette accorgersi della difficoltà di realizzare qualcosa di nuovo rispetto al modello, apprezzato per la lingua e lo stile ma non per il contenuto. Seguendo Bembo era facile diventare un petrarchista, ma ben difficile scrivere una raccolta di novelle. Nelle *Prose*

(6) Marie-Françoise Piéjus (*Narration et démonstration: le double appareil présentatif dans les «Ecatommiti» de G. Cinzio*, in *Culture et société en Italie du Moyen-Âge à la Renaissance. Hommage à André Rochon*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1985, pp. 293-310) ritiene che l'ambizione iniziale di Giraldi fosse «de réaliser un *Décameron* ferrarais, permettant ainsi à une ville dont le prestige était incontesté dans le domaine du roman chevaleresque et du théâtre, de se mesurer sur un autre plan avec sa rivale florentine» (p. 300). Probabilmente ha ragione; Giraldi tentò nuove strade in ogni campo della letteratura e diede soluzioni ragionevoli a molte questioni di poetica volgare.

si illustrano le forme e lo stile della poesia petrarchesca, ma non si dice mai che sia bene scrivere novelle. Verso la metà del secolo la situazione era profondamente cambiata. Boccaccio, dai più, era stato accolto *obtorto collo*, prova ne sia che fuori Firenze nessuno si provò a imitare il *Decameron*. Se il modello decameroniano era stato accettato mal volentieri da gran parte della cultura cortigiana, la sua buona fama era ancora calata per le sopraggiunte riserve morali e religiose. Quel capolavoro sembrava lontano per lingua, stile e contenuti. Lo mostra chiaramente Girolamo Ruscelli nel 1558, quando, rivolgendosi ai lettori del *Modo di comporre versi nella lingua italiana*, propone un vero e proprio antidecamerone, in cui quasi niente si salva di quello originale. In molte considerazioni il suo atteggiamento coincide con quello di Giraldi; per esempio quando scrive che si «è indutto a fare [...] un volume di novelle non solo da dilettere (che però è la principale intenzion sua) ma ancora da giovare» che «s'è procurato in esse che venga ad esservi come una tela d'istorie e d'esempi veri e notabilissimi, e con questo di tener parimente spiegata in essemi o in pratica tutta l'*Etica* d'Aristotile, accompagnata coi modi moderni, e facendo o nei principii o per entro alle novelle cader le diffinitioni, le regole, i precetti e le obiezzioni e le soluzioni che vi appartengono» (7). La raccolta di novelle, a cui prima aveva lavorato svogliatamente e a tempo perso, ora poteva essere nobilitata in modo da rispondere ai nuovi interessi di letterati e uomini colti in genere, che amavano più l'utile del dilettevole. Infine la condanna all'Indice del *Decameron* aprì spazi nuovi a chi fosse stato capace di sostituire quell'opera con un altro cento novelle, che rispondesse in pieno alle norme stabilite dal Concilio di Trento e alla realtà politica e sociale italiana.

Il tempo era maturo per scrivere un altro e miglior cento novelle, innalzando un genere evasivo e mal definito a opera d'arte adatta a un progetto educativo grazie agli esempi di virtù e di vizii che poteva proporre. Allora gli *Ecatommiti* a lungo trascurati divennero per lui il punto più alto a cui po-

(7) G. RUSCELLI, *Dediche e avvisi ai lettori*, a cura di A. Iacono e P. Marini, Manziana, Vecchiarelli, 2011, pp. 212-4.

tessero pervenire i suoi studi di poetica e le sperimentazioni di nuove forme espressive: dare all'Italia un nuovo modello narrativo che, eliminati i racconti oziosi e meramente divertenti, mostrasse la capacità della nostra lingua di affrontare argomenti di alto livello e addirittura filosofici, andando ben al di là di quanto Bembo aveva fatto negli *Asolani*.

Che occorresse un nuovo cento novelle non era opinione solamente di Ruscelli, sempre capace di fiutare le richieste editoriali, ma anche di Bartolomeo Cavalcanti che, esaminata l'opera ancora incompleta, in una lettera all'autore del 3 maggio 1560 ne diede un giudizio che è bene ricordare per comprendere il contesto culturale in cui Giraldi operava. Gli *Ecatommiti* suscitano la sua piena soddisfazione

e, considerati gli argomenti e la loro disposizione, mi è parso che abbiate messa innanti agli uomini una gentil forma di azioni civili, con ciò sia che, per gli avvenimenti raccontati nella bella occasione che vi ha data il già miserabile sacco di Roma, avete voltato lo stile a biasimare la disonestà, la disubbidienza de' minori verso de' loro maggiori, gli adulteri, gli ingannatori, la ingratitude. E per lo contrario lodare la fede de' mariti e delle mogli, gli atti di cortesia e le altre lodevoli azioni che toccate in questo maneggio. E abbiate acconciamente mostrato di quali pene siano degni i rei uomini e di quali meriti i buoni e vertuosi.

Dunque approva pienamente i propositi moralistici e didattici degli *Ecatommiti*. Non solo; è convinto che la nuova opera supererà il *Decameron*:

E porto speranza che saranno più care queste vostre novelle che quelle del Boccacci a' migliori gusti, perché ancora che quelle del Boccacci siano dette felicissimamente e che a ragione possiamo dire che egli solo in quella opera ci abbia mostrata la vera forma del dire toscano, o, come egli dice, fiorentino, le cui vestigia avete voi felicemente seguitate, portano nondimeno con loro molto spesso più del lascivo che non si converrebbe, onde egli apre in molti luoghi più tosto la via ad usare la malizia che la virtù. E mi è molto piaciuto che astenuto vi siate dal parlare licenziosamente, come egli fece, de' religiosi e de' religiose, perché egli in ciò mostrò poca prudenza e diede anche materia di farsi odiare ad una buona parte del mondo; onde ne è poscia avvenuto quel che si vede.

Tutto il libro secondo lui merita lode, ma sopra tutto gli pare meraviglioso «nel muovere gli affetti e specialmente i dogliosi. E vi prometto che in molti luoghi mi avete fatta tanta forza che appena ho tenute le lagrime». Qui coglie un aspetto reale

dell'opera, mentre la lode successiva appare piuttosto esagerata, anche se corretta: «E bella ho giudicata l'occasione che avete presa di introdurre, doppo la quinta deca, i tre *dialoghi della vita civile*, i quali ho veduto avere acquistato molto della prima volta che gli vidi in Ferrara, che ha forse diece anni. E mi è ben parso questo altro episodio che quello delle pappe-re». Probabilmente coglieva nel segno: anche se a noi il paragone può sembrare sproporzionato, proprio alla novelletta delle papere Giraldi volle contrapporre il suo *Dialogo*. Cavalcanti non si pone alcun problema per questo lungo intermezzo: Boccaccio spiega la presenza dell'amore nel *Decameron* con una novelletta; Giraldi spiega con un trattato l'impostazione della sua opera, che Cavalcanti avrebbe intitolato «*Andropedia*, tanto apporta ella seco di quello, che appartiene alla virtuosa educazione». Ritiene anche che «le canzoni vostre si hanno di così gran longa lasciate adietro quelle del Boccaci, che mi è parso di vederle arrossire dalla vergogna, vedute le vostre» (pp. 1884-6).

Ho citato ampiamente il giudizio estremamente positivo di Cavalcanti, perché si tratta di un personaggio autorevole che ben manifesta il clima culturale del medio Cinquecento, anche se Giraldi talvolta esagera nell'ossequio alla chiesa presentando all'inizio quasi come epigrafe – prima del necessario *imprimatur* – una professione di fede in latino, in cui s'impegna a condannare i vizi, ad aver cura della condotta e dei costumi degli uomini e a onorare l'autorità del Pontefice e della Chiesa romana: tutto sarà onesto, virtuoso e conforme ai decreti, ai precetti, ai dogmi, alle disposizioni dei religiosi e del sommo pontefice. Non era un atto necessario e infatti non lo s'incontra in alcuno dei libri pubblicati in quegli anni. Con tutto questo non evitò che gli *Ecatommiti* finissero nell'Indice parmigiano dei libri proibiti del 1580: il processo di espurgazione, come mostra la Villari, era già iniziato nel 1574 (pp. 2016-7) (8).

Come ha scritto la Villari – che nell'Introduzione fornisce un'utilissima guida alla lettura dell'opera – nel giudizio di Ca-

(8) Cfr. in proposito U. ROZZO, *Gli «Ecatommiti all'Indice*, in *Atti delle giornate di studio dedicate a G.B. Giraldi Cinzio*, a cura di R. Brusaghi e U. Rozzo, numero monografico di «Schifanoia», XII, 1991, pp. 61-77.

valcanti si sintetizzano «le ragioni culturali della fortuna editoriale cinquecentesca degli *Ecatommitti*: ragioni delle quali occorre prendere atto, riconoscendo le novità degli intenti, delle tecniche narrative, degli esiti di un prodotto letterario che rispecchia pienamente la temperie del tardo Rinascimento» (p. IX). Certo oggi siamo assai più attenti di un tempo a contestualizzare le opere ma il fraintendimento critico degli *Ecatommitti* non è stato generato dalla «svalutazione desanctisiana della poesia umanistico-rinascimentale e della produzione novellistica del Cinquecento» e «dallo schiacciante confronto con il modello decameroniano», come scrive la Villari (pp. IX-X). Il motivo principale – come già ho detto – era che non potevamo leggere gli *Ecatommitti* in un'edizione restaurata come la presente. Le letture parziali mettevano in evidenza le dichiarazioni di ossequio sia politico sia religioso, per cui a molti sembrava un'opera moralistica ma insincera e ipocrita. Altri riconoscevano una serietà tutta esteriore e nemica dell'arte oppure – come Giambattista Salinari (9) – comprendevano che non era un ipocrita ma «un pedante ingegnoso che esegue diligentemente il suo compito scolastico». E anche i coraggiosi e benemeriti che in tempi relativamente recenti hanno riletto l'opera hanno finito per non accorgersi delle sua solidità, perdendosi nei labirinti di stampe scorrette.

La Villari invece ha ragione nel sostenere che «un'adeguata interpretazione della raccolta giraldiana si deve proprio al riconoscimento critico del rapporto di complementarità tra parte novellistica e *Dialoghi* e della piena funzionalità di questi ultimi all'interno dell'opera» (p. XVII) (10). A parte considerazioni più approfondite, la complementarità risulta a una

(9) *Novelle del Cinquecento*, a cura di G. Salinari, Torino, UTET, 1976, p. 46 e sgg. Riconosce però che in alcune novelle si osserva una certa penetrazione psicologica (nella novella del Moro e in quella di Orbecche) e anche qualche innovazione dei motivi della novellistica e persino «qualche tratto in cui si sfiora la poesia» (novelle I, 10 e I, 11).

(10) Come hanno fatto Delmo Maestri (I *“Dialoghi della vita civile”* negli *“Ecatommitti”* di G.B. Giraldis Cinzio e nella *trattatistica rinascimentale*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, sezione Romanza», XVII, 1975, pp. 363-78), Giorgio Patrizi (I *“Dialoghi della vita civile”* negli *“Ecatommitti”*, nei citati *Atti* del 1991, pp. 51-60), Marzia Pieri (G.B. *Giraldis Cinzio trattatista*, in «Italianistica», III, 1978, pp. 514-28) e Marie-Françoise Piéjus (*Narration et démonstration* cit.).

lettura continuata non solo perché molte novelle dimostrano con i fatti quanto è detto per via teorica, ma sopra tutto perché anche nelle novelle i personaggi trattano questioni importanti, discutono fra loro opponendo tesi diverse, mentre la brigata commenta e giudica quanto è stato raccontato. Credo che per apprezzare gli *Ecatommiti* occorra tener sempre presente che la qualità narrativa è sostenuta dalle 'questioni' che sono connesse al racconto. Allora la novella prende spessore e drammaticità. Naturalmente non è sempre così; la Iena di Giraldo è grande ma spesso denuncia una certa stanchezza e racconta solo per raccontare, cadendo nell'ovvio o nel banale. La sua forza, secondo me, è proprio nel fatto che leggi e ti chiedi quale questione verrà affrontata e come. Di fatto nella mia lettura non ho trovato modo migliore che seguire i filoni tematici principali di un grande trattato che trae linfa viva dalle novelle.

Una buona dose di opportunismo è innegabile, anzi evidente. Giraldo cercava il favore di molti: dei signori che gli avevano consentito di riprendere la sua attività di docente e non meno di quelli che aveva dovuto lasciare e con i quali sperava di riaprire il dialogo. A scopo promozionale introdusse le lettere elogiative di Cavalcanti e Piccolomini e anche tre componimenti in lode dell'autore (di Lazzaro Donzelli e di un non altrimenti noto Lucio Latini in italiano e di Arnolfo Arlenio in latino): questo, però, lo facevano in molti. Si aggiunga il gran numero di dedicatorie, in cui s'incontrano sopra tutto personaggi piemontesi e ferraresi, a cominciare da Emanuele Filiberto di Savoia, a cui è dedicata la prima parte, e da Alfonso II d'Este, a cui è dedicata non solo la seconda parte ma anche la decima deca, in cui lo prega di difendere l'opera «da' cattivi letterati» (11). Prevalgono però i destinatari in qualche modo legati all'ambiente sabauda, fra cui la moglie e l'erede di Emanuele Filiberto, l'arcivescovo di Torino, notabili e cortigiani, della cui protezione Giraldo aveva bisogno per sostenere la numerosa

(11) Le lodi degli Estensi sono frequentissime sia nelle novelle sia nei *Dialoghi*; a questo proposito e per la carriera presso i sovrani ferraresi cfr. G. LEBATTEUX, *Idéologie monarchique et propagande dynastique dans l'oeuvre de G. Giraldo Cinzio*, in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance (Deuxième série)*, études réunies par A. Rochon, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1974, pp. 243-312.

famiglia nel suo 'esilio' piemontese (12). Su questa abbondanza di dediche e di personaggi evocati non è il caso né di indignarsi né di sorridere: Bandello fece anche di più quanto a dediche e celebrazioni di personaggi e cenacoli, ma non poteva essere accusato di piaggeria perché i suoi dedicatari appartenevano a una realtà ormai remota. Non solo. Bandello aveva compiuto una scelta politica precisa la cui conseguenza, avendo vinto la parte avversa, era stato il trasferimento in Francia ad Agen. Per questo poteva narrare anche novelle di autentica storia o cronaca rinascimentale.

E non basta. La conclusione dell'opera comprende un'esaltazione di Francesco I re di Francia (p. 1832 da leggere con le note della Villari) con il quale volevano mantenere buoni rapporti sia Emanuele Filiberto di Savoia sia Alfonso II d'Este. Modificando spregiudicatamente la realtà storica vi sostiene che il re di Francia liberò Roma «da quella calamità, nella quale era ridotta da quella eretica e barbara gente» (p. 1833). Pertanto i gentiluomini romani possono tornare nella loro città. E ancora per ragioni cortigiane scrisse e riscrisse un lungo capitolo in terzine (*L'autore all'opera*) in cui «si rivolge idealmente alla propria opera, incoraggiandone la diffusione e sfruttando l'occasione per ricordare ed elogiare tutta una serie di personaggi appartenenti non solo all'*entourage* culturale e politico delle corti estense e sabauda, ma anche agli altri centri culturali italiani, con l'esito di un variegato affresco della società intellettuale coeva» (p. LXXVIII). Vengono fuori dati interessanti, che non è possibile esaminare qui e per i quali rimando all'Introduzione e al commento a piè di pagina della Villari. È il lancio pubblicitario di uno che è veramente convinto di aver compiuto un'opera memorabile (13). Le dediche, però, non

(12) Sugli anni trascorsi da Giraldi all'università di Mondovì ha scritto pagine molto importanti Rosanna Gorris Camos (*Giovan Battista Giraldi Cinzio, entre Ferrare et Turin "vero rifugio e securissimo porto"*, in «Critica letteraria», 159-160, 2013, pp. 239-89), la quale – grazie anche a documenti inediti – mostra che probabilmente Antonio Maria di Savoia (dedicataro della nona deca) fu il *deus ex machina* della sua chiamata, ricostruisce l'ambiente culturale sabauda e analizza le affinità degli *Ecatommiti* con l'*Heptameron* di Margherita di Navarra.

(13) L'opera si rivolge a principi e in genere a nobiluomini; e questo si riflette anche sugli argomenti trattati. Come ha mostrato Corinne Lucas (*Réalités matérielles et espace mental dans les «Ecatommiti» de G.B. Giraldi Cinzio*, in *L'après Boccace. La*

hanno solamente questa funzione pratica, ma segnalano i temi che l'autore ritiene più importanti, per lo più riferendosi alla funzione esercitata dai destinatari nella vita pubblica, in modo da creare un raccordo tra finzione e realtà (14).

Con tutto questo, Giraldi è l'unico a imitare davvero il *Decameron*. Non lo rinnega, ma lo adatta alla nuova temperie storica, culturale e letteraria (15), proponendo uno scritto rigorosamente tradizionale nella forma esteriore, ma del tutto rinnovato, volto alla celebrazione dei suoi signori sabaudi ed estensi, nonché conforme alla morale controriformistica. Non solo. Realizza un'opera di alto livello culturale: un *Decameron* in cui ha ampio spazio la materia filosofica e politica, come richiedeva la cultura del medio Cinquecento. Dunque pur parzialmente elaborati in età giovanile, gli *Ecatommiti*, nella loro veste definitiva, costituiscono – come giustamente ritiene la Villari (p. XXXVI) – «un prodotto artistico della maturità, al quale l'autore affidò, come in una *summa* enciclopedica, tutto il proprio sapere e le proprie concezioni filosofiche, religiose, politiche, culturali».

Se riusciamo a immergerci in quel preciso momento storico diventa meglio comprensibile l'ampiezza dell'opera, la struttura complicata e persino lo stile alto. Con un po' di pazienza ci si accorge che la cornice degli *Ecatommiti*, malgrado la sua complessità, è molto coerente dal punto di vista formale e imita

nouvelle italienne aux XV^e et XVI^e siècles, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 297-355) «Giraldi dans les *Ecatommiti* franchit un pas décisif par rapport à ses émules, puisqu'il abolit carrément le thème de l'aventure commerciale» e in generale «le milieu des affaires est peu présent par rapport aux autres *novellieri* de la même période» (p. 302). Avviene così che in un'epoca di relativa rifeudalizzazione viene abbandonata «une veine narrative, issue de la tradition bourgeoise, qui alliait plus ou moins les exigences de l'aristocratie et celles de la bourgeoisie en une relative complémentarité» (p. 312).

(14) Sull'abbondante paratesto e in generale sulla struttura si veda F.-M. PIÉJUS, *Narration et démonstration* cit.

(15) Come ha scritto Delmo Maestri (*Gli «Ecatommiti» del Giraldi Cinzio: una proposta di nuova lettura e interpretazione*, in «Lettere italiane», XXIII, 1971, pp. 306-31), Giraldi «vuole percorrere vie nuove, ma senza rompere con la tradizione, accettandone le regole strutturali, ma innovandole dall'interno» (p. 306). Così si era comportato per affermare la qualità poetica dell'*Orlando furioso*, così si comporta in genere trattando di tragedia, commedia, poema epico-cavalleresco: fonda – sono di nuove parole di Maestri (p. 307) – «l'equilibrio fra il rispetto del passato e l'apertura alla sensibilità e alle forme nuove sull'idea che l'arte si modifichi adattandosi ai tempi».

il *Decameron*, come è compito di qualunque artista ambizioso: cercando di superarlo. L'ampliare e complicare la struttura, certo, è un modo piuttosto esteriore di raggiungere lo scopo. Ma Giraldi non era Boccaccio e dobbiamo valutarlo per quello che era: un ottimo letterato privo dell'ispirazione poetica del modello, ma capace di fornirci una conoscenza non superficiale della letteratura del suo tempo.

«In un'epoca in cui gli autori di novelle osservano la struttura del *Decameron* con consapevole distacco, – osserva la Villari – Giraldi è l'unico scrittore che accoglie in pieno l' "orrido cominciamento" e la finzione dei novellatori scampati a una situazione di calamità e di pericolo» (p. XXI). Ben differente era l'atteggiamento di Ruscelli, il quale poneva fra le cose che nel *Decameron* «non molto pienamente soddisfanno [...] quell'occasione del libro con sì lunga e spaventosa narrazione della peste, che fa divenir malinconico e tristo chi la legge»: lui invece pensava di prendere come occasione del suo novelliere «la venuta in Italia del Serenissimo Re Filippo, allora Principe di Spagna, incominciando dai gloriosi ricevimenti [...]. Onde poi la sera dopo alcuni balli e giuochi nuovi e vaghi, degni d'un tanto ridotto, si prende fra alcuni l'occasione del novellare» (16).

L'opera di Giraldi supera abbondantemente i canonici cento racconti: ad essi si aggiungono le dieci novelle dell'Introduzione e altri otto brevi racconti o aneddoti inseriti nella «cornice»; ma la Villari ha ragione di sostenere che «la presenza di novelle eccedenti, rispetto a quelle previste dal titolo e dal piano compositivo, non è [...] segnale di anomalia strutturale, in quanto risulta in qualche modo autorizzata dall'archetipo decameroniano, nel quale il racconto incastonato nell'introduzione alla quarta giornata (*Dec.*, iv intr. 12-29) non rientra nel computo numerico delle cento novelle» (p. XXII). Rientra se mai nel processo di ingigantimento dell'opera, testimoniato anche dal maggior numero di componimenti in versi, che, a conclusione di ogni sezione della raccolta, imitando la struttura del *Decameron*, richiamano le tematiche fondamentali del testo. Ma anche in questo caso Giraldi vuole superare il modello conferendogli

(16) *Dediche e avvisi ai lettori* cit., pp. 213-4.

maggior dignità letteraria. Nel *Decameron* ci sono dieci ballate, negli *Ecatommitti* ventitré componimenti le cui forme sono non soltanto più varie ma più nobili e complesse: un sonetto, sedici canzoni, quattro sestine, a cui si aggiungono, nel corpo di due racconti, un capitolo ternario (IX, 9, p. 1643) e un sonetto (IX, 10, p. 1659), imitando il capolavoro di Boccaccio in cui una ballata (l'undicesima della raccolta) si legge nel contesto della novella settima della decima giornata.

Fra il modello e gli *Ecatommitti* ci sono numerose coincidenze anche negli argomenti del novellare e la Villari mostra che probabilmente la prima stesura degli *Ecatommitti* era suddivisa, come il modello, in "giornate": «è significativa la sopravvivenza nell'*editio princeps* della didascalia "giornata", relativamente alla sola deca ottava: cfr. Nota al testo, p. 2074». Questo conferma che a poco a poco Giraldisi allontanò dal modello, «dilatandone la struttura fino ad accogliere un'ampia introduzione, tre dialoghi della vita civile e le dediche» (pp. XXI-XXII).

Anche in Giraldisi c'è il desiderio, proprio di Boccaccio, di rispecchiare l'infinita varietà e i molteplici aspetti del vivere umano, ma – sono sempre parole della curatrice (p. XX) – «si assiste nello stesso tempo a un radicale mutamento delle prospettive ideologiche: la descrizione degli alterni risultati del gioco combinatorio delle tre forze (amore, fortuna e ingegno) che, nella logica del *Decameron*, regolano l'agire umano, cede il posto negli *Ecatommitti* alla rappresentazione del contrasto tra impulsi irrazionali e dominio sulle passioni, tra ignoranza e cultura, tra puro edonismo e adesione ai valori morali, tra illusorio e precario benessere e autentica felicità». Il tema generale è il conflitto tra il male e il bene, «i cui esiti ricevono, soprattutto nei *Dialoghi della vita civile*, una rigorosa interpretazione filosofica ed etico-politica mediante la conciliazione dei termini apparentemente antitetici di fortuna, provvidenza e libero arbitrio, nel contesto più ampio di una integrazione della filosofia classica con le moderne elaborazioni del pensiero cristiano cattolico e controriformistico» (pp. XX-XXI).

Per quanto ci riesce, Giraldisi cerca di rappresentare comportamenti umani che non derivino da schemi lineari e astratti: non un'evasione dalla tragica realtà, dunque, «ma al contrario

– come scrive la Villari – una sofferta immersione nella realtà, per indagare sulla tipologia delle passioni umane e sulla dinamica dei rapporti interpersonali che si instaurano a tutti i livelli della gerarchia sociale, dalle più umili case private ai più alti vertici delle corti signorili e regali». Per distinguere il bene dal male e riconoscere l'autentica felicità non basta la dottrina ma occorre l'esperienza (p. XXXI); e questo è un tema continuamente ribadito, che sta a fondamento della novella III, 3, in cui il narratore esercita la sua ironia su un impegno intellettuale slegato dalle esigenze della vita civile. Così il commento all'inizio della novella successiva: «spesso più vale l'aver esperienza delle cose del mondo che lo stare tutta fiata sulle contemplazioni» (p. 280).

La volontà di aderire ai precetti della chiesa cattolica da poco codificati nel concilio, come già si è visto, è chiarissima. Vizio e virtù sono almeno programmaticamente quelli stabiliti dalla Chiesa. Gli *Ecatommitti* non sono però, come si potrebbe temere, un'opera intrisa di religiosità, perché Giraldi non so con quanta abilità filosofica ma certo con un'eloquenza efficace riesce a far concordare gli insegnamenti degli antichi (Platone, Aristotele, Seneca, classici greci e latini) con quelli della Chiesa. Questo, evidentissimo nei *Dialoghi*, nelle novelle crea una casistica varia e per lo più non conformistica, grazie anche a un senso molto forte dei valori civili.

Malgrado propositi extra letterari tanto chiaramente dichiarati, l'opera è, dunque, tutt'altro che piatta o dogmatica. Giraldi tratteggia mentalità e ideologie diverse, che si scontrano in maniera vivace – come scrive la Villari (p. XX) – «non solo in ambito diegetico, accostando differenti tipologie di pensiero e di condotta sociale, ma anche in ambito intradiegetico, attraverso il dibattito tra i nobili della brigata, narratori delle novelle»; il dibattito ideologico infatti è vivace non solo nelle novelle, che presentano diversi modi di pensare e di comportarsi, ma anche e sopra tutto nelle discussioni tra i componenti della brigata. La novella non è un mero *exemplum*, ma racconta un evento da cui trarre spunti di riflessione.

La serenità con la quale i fuggitivi compiono il loro viaggio mira – nelle intenzioni dell'autore – a dare conforto agli

afflitti, «sì per gli accidenti che in essi si ritroveranno simili a' casi loro, sì anche per veder che costoro che favelleranno, per infortunio loro avvenuto (quantunque grave e acerbo), non si vollero dar tutti in forza della malvagia Fortuna. E se saranno, per lor buona sorte, felici, potranno anco conoscere quali nelle felicità si debbano mostrare, e come debbano usare il buono stato e sé medesimi a beneficio del mondo» (p. 27). Nella dedica ad Emanuele Filiberto scrive di aver rivolto la sua opera

a biasimare le viziose azioni e a lodare le oneste, acciò che si conoscesse quanto siano da essere fuggiti i vizii e con quanto animo si debbano abbracciare le virtù, per operar bene e meritarse laude e onore in questa vita, sperandone non pure fra ' mortali eterna gloria, ma celesti premii doppo la morte. E perciò fu mia intenzione, sopra ogn'altra cosa, di addurre in questa opera avvenimenti simigliantissimi al vero, i quali potessero portare, con onesto diletto, qualche profitto ad ogni sorte di persone (p. 7).

Anche Boccaccio nel *Decameron* si proponeva di consolare gli afflitti, ma al solito Giraldis va oltre: non solo i bisognosi di conforto e le «vaghe» e «diligate donne» (*Dec.*, Proemio, 9, 13), ma tutti gli uomini delle generazioni presenti e future.

Giraldis conosceva benissimo il passo del nono capitolo della *Poetica* di Aristotele in cui il racconto verisimile del poeta è considerato superiore alla narrazione storica. Di qui deriva la preoccupazione di rispettare la verisimiglianza e di qui probabilmente nasce anche quello che può apparire (e in parte è) uno dei limiti dell'opera: gli eventi sono collocati in ambienti temporalmente e geograficamente lontani «con l'intento – come scrive la Villari (pp. XXXVII-XXXVIII) – di cogliere le peculiarità della natura umana, immutabili nel tempo e nello spazio, e l'universalità dei problemi che i rapporti umani costantemente pongono, pur nell'evoluzione delle società e dei costumi». Del resto – come già si è detto – i tempi non consentivano più di evocare quel che di bene e di male avveniva nel presente.

Sul finire della settima deca Fabio, che è il portavoce dell'autore, propone che il giorno dopo le novelle abbiano come argomento l'ingratitude, «il più scelerato e abominevol vizio che sia nel mondo», come dice Cornelia. E tuttavia – dice Fabio – il

ragionarne diletterà «perché la cognizione de' vizii fa conoscere la virtù; il che è di molto diletto agli animi gentili» (p. 1418). E nella dedica dell'ottava deca ribadisce che «i contrari sono di tal natura che l'uno posto allo incontro dell'altro fa troppo, più ch'altri non istima, comparere qual sia degno di loda e qual no e qual si debba fuggire e quale accettare e finalmente da qual lato sia la virtù e da quale il vizio» (p. 1420).

Nelle novelle c'è una spiccata predilezione per le vicende che mostrano come – al di fuori delle giuste regole e valori – si scatenano malvagità di fortuna e disordinati appetiti. Anche qui un po' come Bandello, ma senza quello stupore attonito che spesso s'incontra nel suo novelliere di fronte a quelle che sembrano vere patologie dell'animo umano. Non mi pare che in Giraldi ci sia una sensibilità divenuta più inquieta. Tutto è pacato, quasi ovattato, nella cornice. Nelle novelle l'inquietudine è tranquillamente riconducibile – a norma del trattato che sta al centro dell'opera – al non rispetto dell'etica e non tanto di quella cristiana (che forse si dà per scontata) quanto a quelle dei grandi pensatori classici. E nemmeno insisterei sulle strade *strabocchevoli* e sui *laberinti*, in cui gli uomini restano abbagliati e le loro capacità di previsione e misura si fanno precarie: certo le reazioni non sono quelle di Machiavelli, ma si resta nel normale: contano la ragione, l'onesto, il dicevole. Non vedo la sofferenza per un'umanità gretta e chiusa, scossa da ferocia e perfidia incontrollabili: Giraldi mi sembra fin troppo convinto che bastino amorevoli consigli, almeno nelle famiglie ben formate; della plebaglia non tiene alcun conto.

Non vedo nemmeno atmosfere tetre, gravi e tese, se non nel prologo. Il sacco di Roma finisce per essere solamente la calamità che ha provocato la fuga. Senza l'angoscia del ricordo i membri della brigata fanno un non inutile esercizio per mantenere vive le regole morali e la saggezza degli anziani. I giovani danno qualche scossone alla grigia serietà della conversazione. Fabio – «il quale, quantunque fosse grave di età, e di molto consiglio, era nondimeno tutto sollazzevole e non meno grato alla gioventù che i giovani medesimi» (p. 51) – è eletto capo della brigata e consente che si scherzi, ma nei limiti del *convenevole* e del *dicevole*. Motteggi e battibecchi comunque

vengono interrotti da fatti esteriori per cui le questioni restano per lo più in sospeso.

Le prime cinque deche riguardano la morale privata e ripropongono temi decameroniani, adattati ai nuovi tempi: l'amore è diventato etica matrimoniale (condanna degli amori mercenari nell'*Introduzione*, matrimoni clandestini nella seconda deca, fedeltà e infedeltà coniugale rispettivamente nella terza e nella quinta); le beffe si riducono o almeno cambiano di aspetto (17), al loro posto troviamo l'«insidia», tema della quarta. I *Dialoghi della vita civile*, attraverso il motivo pedagogico, introducono le cinque deche successive sulla morale pubblica. Gli atti di cortesia e di cavalleria raccontati nella sesta e decima deca presentano regnanti e papi o «cavalieri»; l'ingratitude è dipinta nella ottava come «l'abominevole vizio» che si incontra nelle corti; il tema della nona è il gioco della fortuna e il rapporto fra destino e libero arbitrio.

3. *Il sacco di Roma*

L'opera si apre con la descrizione del sacco di Roma e termina con il ritorno in patria della nobile brigata. L'imitazione del *Decameron* è anche qui evidente. L'inizio dunque è tetro come nel *Decameron* e la nobile compagnia si allontana dalla città orribilmente devastata. La descrizione del sacco – come osserva Marzia Pieri, che l'ha analizzata con molto acume – è intessuta «di reminiscenze storiche e letterarie e condotta secondo moduli schiettamente oratori, anche se in più luoghi la materia del racconto, dolorosamente viva e presente alla memoria, sprigiona un'intensa carica di violenza e di orrore senza possibilità di filtri e mediazioni» (18). C'è una contrapposizione, per così dire, manichea fra cattolici e luterani, fra umanità e bestialità, fra civiltà e caos, in un crescendo di violenza e di orrore. Ai luterani spettano tutte le qualità negative: sono feroci,

(17) Cfr., in proposito, G. LEBATTEUX, *La crise de la 'beffa' dans les «Diporti» et les «Ecatommiti»*, in *Formes et significations de la «beffa» dans la littérature italienne de la Renaissance*, études réunies par A. Rochon, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1972, pp. 179-201.

(18) *La strategia edificante* cit., p. 48.

barbari, crudeli, malvagi, scellerati. Tutto quello che fanno è sempre deformato e amplificato:

i lanzi rimangono per tutto il racconto un'entità indistinta e spaventosa, numericamente infinita: «un grossissimo e potentissimo esercito», «una moltitudine» di «incredibile impeto», «la molta rabbia dell'infinita gente tedesca», «la lor quasi infinita moltitudine», «la gran moltitudine», nel tentativo di giustificare con una mostruosa sproporzione di forze le vicende storiche che si è costretti a registrare. Ai luterani si oppone il popolo di Roma pieno di valore, ma anche di «incredibile spavento». I romani sono «i miseri», «la misera gente romana», «i meschini», «gli afflitti». L'aggettivazione, esuberante e insieme uniforme, si innesta su un tessuto sintattico di tipo schiettamente oratorio. Il *climax* della narrazione è costruito con artifici continui e scoperti: antitesi, accumulazioni sinonimiche, polisindeti, abuso di consecutive. Il narratore si inserisce in prima persona nel racconto con continue apostrofi, additanti il *pathos* e l'orrore nei momenti-chiave (19).

L'autore – prosegue la Pieri – intensifica la carica emozionale con «reminiscenze classiche e bibliche e sulla rovina di Roma si proietta la suggestione di Troia devastata e della evangelica strage degli innocenti». Giraldi inoltre tratta i lanzi come se fossero i Galli per cui il sacco si proietta, attraverso continue allusioni a celebri episodi affini, su uno sfondo quasi metastorico. Il travestimento classico viene realizzato con riferimenti clamorosi:

fin dall'inizio della narrazione l'autore associa esplicitamente la ritirata del papa in Castel Sant'Angelo alla secessione degli antichi romani in Campidoglio («come già ne' primi tempi, essendo presa Roma, e con mortalità di molta gente arsa, e messa a ruba da' Francesi...»). Il racconto prende dunque un colore classico assai marcato e, invece di svolgersi per episodi connotati singolarmente, si stempera in una serie di riferimenti generici all'antichità, per cui le chiese profanate diventano «tempî degli Iddii immortali», o «altari ove con somma riverenza già si celebravano da' santissimi uomini i divini sacrifici», le suore violate «religiose vergini» vestali, la Roma pontificia «quella città, che soleva essere vincitrice di tutte le genti, la sede degli onorati trionfi, l'albergo della gloria».

Non solo. Nel testo sono sparsi travestimenti liviani: così, per esempio, «i canuti vecchi» oltraggiati dai lanzichenecchi non sono altro che i senatori romani, immobili con le loro insegne in attesa della morte:

(19) Ivi, p. 49.

E la drammatica narrazione di quanto avviene nelle chiese assediate, dove le famiglie hanno cercato l'ultimo rifugio, e dove i padri uccidono le figliuole per salvarle dai nemici, ricorda l'episodio del romano Virginio che pugnalò la figlia per non consegnarla nelle mani di Appio Claudio. Numerosi elementi della narrazione sono ancora ripresi da Livio: come il particolare delle urla assordanti degli assalitori, la descrizione della città messa a ferro e fuoco, o dell'esplosione della peste nell'esercito nemico. (20)

Sono considerazioni condivisibili, tranne – a mio parere – la conclusione:

Sforzandosi di infondere rinnovata carica espressiva ad un istituto letterario così logorato, il Cinzio finisce per stravolgerne completamente il senso, per cui negli *Ecatommiti* l'evento tragico che determina il formarsi della brigata non costituisce più il punto di partenza di una reale ricomposizione morale e letteraria, ma lungo tutta la raccolta si affrontano dibattiti inquieti e drammatici in una specie di circolo vizioso. Il doloroso legame stabilito fra autore e lettori all'inizio del libro è garantito appunto dal ricordo comune di un'esperienza storica tragicamente emblematica, per un uomo del '500, di tutte le incertezze etiche e politiche che travagliavano la sua epoca. Così i novellatori si esauriscono in dispute estenuanti e l'autore insiste a commentare la sua impotenza a discernere il vero e il giusto. Il trauma del sacco accompagna inevitabilmente i romani pellegrini lungo il Tirreno verso una meta di esilio e di sofferenza (21).

Può essere, ma il ricordo di quegli orrori non è mai esplicitato e Giraldis a me sembra fin troppo sicuro delle proprie idee, anche se talora ha la magnanimità di interrompere con un pretesto (di solito l'arrivo in un porto) la discussione, in cui comunque il personaggio che lo rappresenta ha esposto compiutamente il suo discorso. E la brigata ricostruisce una società civile. È vero invece che quel travestimento (e dunque l'assenza di qualsiasi tocco realistico) fa perdere ogni attualità alla descrizione, come – se mi è lecito un paragone un po' arrischiato – un affresco neoclassico di cui si ammira la splendida forma ma ci lascia freddi, non provoca vera emozione; la carica di retorica e di ricordi dovrebbe potenziare l'effetto, ma l'eccesso lo intiepidisce e quasi lo annulla. Ammiri la bravura stilistica di Giraldis ma ti dimentichi degli orrori dei lanzichenecchi.

(20) Ivi, p. 50.

(21) Ivi, pp. 50-51.

4. *Il viaggio*

Il sacco di Roma, completamente dimenticato, non diventa il simbolo della condizione umana. Nessuno riflette su quei tragici fatti e sul perché siano potuti avvenire. Non riesco perciò a sentire in queste novelle e nel *Dialogo* l'angoscia interiore che altri critici vi hanno sentito. La brigata, allontanatasi da Roma, lascia dietro di sé ogni angoscia; i giovani badano a divertirsi; gli anziani tracciano un manuale della vita civile tutto fondato su un passato lontano e senza alcun vero riferimento al presente. A me proprio non pare che «il trauma del sacco» accompagni «inevitabilmente i romani pellegrini lungo il Tirreno verso una meta di esilio e di sofferenza».

Anche nel *Decameron* i giovani sembrano dimentichi degli orrori della peste, anzi vogliono dimenticarli per mantenere viva una società gentile. Ma la peste è una calamità naturale, non prodotta dagli uomini, anche se ha fatto sì che si rompessero i legami sociali. Il sacco di Roma invece è stato causato da errori e misfatti umani e ci si sarebbe potuti attendere che il fresco ricordo di quegli errori e orrori venisse, se non esaminato, almeno ricordato alla luce dei quei principi di vita civile che stanno alla base dell'opera. Nessuno mostra tristezza o altro per il ricordo delle atrocità osservate, alle quali più nessuno accenna se non in maniera discreta (22). Invece la preoccupazione prima dei giovani sono gli svaghi – cacce, cavalcate, ecc. – che non possono fare. Alcuni sono addolorati, ma non per le stragi romane, bensì per amore e perché mal trattati dalle cortigiane. La loro prima domanda è non come si possa evitare un altro sacco, o un ricordo di chi ha patito tante disgrazie, ma come si possa raggiungere le felicità in amore. Così i giovani con Fazio decidono di trattare dell'amore e in particolare di «come in amore si possa aver quiete» (p. 55). Il sacco di Roma resta un grandioso affresco, ma non incide – almeno non viene detto – sullo stato d'animo della comitiva.

(22) Vedi, per esempio: pp. 1273-4: «nella città nostra, la quale, come è ora infelice e soggetta a genti barbare e crudelissime, così fu già fortunatissima e reina del mondo e dominatrice de' crudeli»; p. 1366: «quando non è da nimica e barbara gente, come ora, travagliata»; p. 1381: Giovio può alleggerire la noia che Clemente VII «sente di vedere Roma dalla barbara e nimica gente poco meno che svelta dalle radici».

Certo i ragionamenti non avvengono in un *locus amoenus*, ma su una nave, peraltro molto confortevole. Non mi pare di poter condividere fino in fondo l'opinione della Villari la quale scrive che, a differenza del *Decameron*, «l'aspro esordio degli *Ecatommiti* [...] non sfocia immediatamente in una 'cornice' "dilettevole", sviluppandosi nel contesto metaforico del labirinto e del viaggio. [...] l'allontanamento da Roma si realizza mediante un viaggio per mare (irto di pericoli e difficoltà), le cui valenze metaforiche sono efficacemente espresse nella sestina conclusiva della deca decima (X concl. 24-36)» (p. XXIII) (23). I "ragionamenti" si svolgono su una nave, dove nessuno dei consueti svaghi giovanili è consentito e solo la conversazione può alleviare il disagio e la noia (cfr. Intr., 7-9). Sarà. La brigata di gentiluomini e gentildonne era stata ospitata «in un suo palagio in sicuro» da «un benigno e possente signore della nobilissima famiglia de' Colonesi» (p. 45). Il cortese signore «provide loro di due grandi e bene agiate navi» (p. 49). Il viaggio è così ben organizzato che sembra piuttosto una piacevole crociera, in cui sono previste varie tappe (24), sempre con accoglienze sontuose. I pericoli nascerebbero, non dal mare, ma dalle sensuali tendenze di alcuni giovani, se non ci fosse il saggio Fabio a moderarle e a controllarle. Le navi, «date le vele al vento, che prosperamente soffiava» iniziano il viaggio. I giovani si annoiano. Ridono e scherzano. Ma a loro non basta. A questi giovani sventurati mancano i loro consueti svaghi: danzare, cavalcare, giostrare e armeggiare «e darci a prendere

(23) Effettivamente questa sestina doppia (prova di bravura dell'autore) si lega idealmente all'inizio dell'opera, quando si discute sull'opportunità di partire da Roma. Ma ora siamo a Marsiglia, il viaggio è terminato e in versi si riaccende il dibattito sulla possibilità di rientro in patria. Certo le giovani sfruttano parole rima come *sorte, onde, venti, scogli* ed è naturale che ora pensino al ritorno. Ma non mi risulta che a questo abbiano mai pensato prima o che la rea sorte li avesse condotti «fra terribili onde, / che insino al ciel volgean superbi venti, / venti, che ci tenean fra duri scogli». Il linguaggio poetico prende loro la mano, ma secondo la Villari questa è una «metafora dello stato d'animo di inquietudine e di paura che ha accompagnato il gruppo durante il viaggio» (p. 1827 note 1 e 2). Peccato che questo stato d'animo non si sia manifestato mai in un'opera tanto voluminosa.

(24) Ciascuna tappa conclude una sezione e prelude alla sezione successiva: l'approdo delle navi, a Civitavecchia, a Talamone, a Piombino, a Vada, a Livorno, a Porto Venere, a Genova, a Savona, e di nuovo a Savona (per una banale svista dell'autore), e poi a Nizza, a Tolone e a Marsiglia, segna la Conclusione di ciascuna delle dieci deche.

uccelli e a cacciare le fiere» (pp. 50-51). Erano davvero ben abituati e sulla nave si sentivano prigionieri. Dovevano vincere la noia. Non vedendo altro che cielo e mare, decidono di usare l'unica cosa che loro resta: la lingua. Poi si scoprirà che sulla nave c'erano anche giochi da tavola. Solo da questo mi paiono angosciati, non dal ricordo di quanto forse hanno visto in Roma.

Più di un critico sostiene che il viaggio, o addirittura tutta la raccolta, presenta la condizione angosciata degli uomini che «incerti di sé medesimi, come fossero chiusi in un cieco e intricato laberinto, si aggirano qua e là per ritrovar l'uscita; ma, quanto più cercano da lor partirsi, tanto meno ritrovano la via» (p. 84). Questo, sì, è un efficace parlar figurato, ma non si riferisce alla vita umana in genere, ma solamente agli uomini dediti ad amori mercenari e dunque non può essere assunto a simbolo della vita umana. Secondo Gibaldi, come vedremo, l'amor coniugale è la soluzione di tutto e quindi, se si utilizza la ragione, in quel labirinto non si entra.

Alla fine del primo tratto del viaggio giungono a Talamone, dove «tutti insieme se n'andarono alquanto per dilettevoli luoghi a diporto, ed essendo l'ora della cena, apprestate le tavole, si posero a mangiare con gli altri nobili di quel luogo, i quali già erano stati avisati della loro venuta e non avevano trallasciata cosa alcuna che loro fusse paruta atta ad accorgli orrevolmente» (p. 231). Le donne si sono annoiate, ma il rimedio è pronto: anche loro parteciperanno al gioco delle novelle, il giorno successivo, che così inizia:

Tosto che l'aurora si mostrò nelle contrade d'oriente, la nobile brigata, risvegliatasi e postasi tutta ad ordine, mandato ad avisare gli uomini del luogo nel quale volea la sera posarsi, entrò in nave. E ritrovata tutta l'onda marina in tremolare, vollero non a vela, ma col rimorchio solcare il mare e, infìn che venne l'ora del desinare, si trattennero chi con giuocare a tavole, e chi a scacchi, e chi facendo una cosa e chi un'altra. E giunta che fu l'ora di terza, con delicati cibi scacciarono la fame (p. 240).

Inizio, come sarà poi sempre, di tono lirico fra le «contrade d'oriente» petrarchesche e il dantesco «tremolar de la marina». La navigazione non provoca problemi e ci si diverte. La nave giunge a Piombino, «onde tutti allegramente se ne uscirono di

nave, ove furono da quelli del luogo, che prima erano stati avvisati, orrevolmente accolti. Poi, venuta l'ora della cena, messe le tavole, si diedero a mangiare con dolci ragionamenti» (p. 356).

Clima identico il giorno successivo:

Già l'aurora si mostrava nell'oriente, facendo la sua usata scorta al sole, di varii colori dipinta, quando la brigata, levatasi da dormire, avendo già quelli a cui dato era il carico di provvedere, mandato alla nave quanto era di bisogno per l'agio di quel giorno, verso il lito, su per le rugiadoso erbe, s'invio con lento passo ed entrati tutti nelle navi, costeggiando il lito, seguirono il lor cammino. E chi giocando a tavole e chi a scacchi e chi motteggiando e adducendo qualche cosa atta ad indurre onesto e piacevole riso, andarono passando il tempo insino all'ora del desinare, la quale, poi che fu giunta, apparecchiaron le tavole e, apprestate le vivande, tutti si posono a mangiare e poscia si diedero a que' trastulli e a que' giuochi che lor parvero più atti ad ischifare la noia del sonno che suole aggravare, dopo il cibo, altrui (p. 372).

Ci si rattrista per le disgrazie dei personaggi delle novelle, ma ai viaggiatori niente manca. La nuova tappa è a Vado, nei pressi di Livorno,

ove gli amici, i quali prima erano stati avvisati, tutti erano lungo il lito e con grandissima festa gli accolsero. E dopo l'aver cercato parte delle cose dilettevoli lungo il mare, inchinandosi già il sole alla sera, entrarono nella rocca, ove furono lor date ottime e bene agiate stanze. E riposati che si furono, entrarono in dilettevoli giardini, pieni di vari fiori e di arbori carichi di molti frutti. E venuta l'ora della cena, poste le tavole sotto l'ombre degli arbori, tutti a mangiare si misero e con delicate vivande, accompagnate da nobilissimi vini, si ristorarono. Poscia, levate le tavole, buona pezza si trattennero con piacevoli ragionamenti, quando di una cosa e quando d'un'altra favellando (p. 518).

La terza deca comincia come le altre:

Aveva la vegnente Aurora già sparso il canestro de' gigli e delle rose, colle candide mani, ne' sereni del cielo e fuggate tutte le stelle dal nostro emisfero, quando Fabio, fatta chiamare la nobile brigata, mise ordine d'entrare in cammino, e fatte apprestare le navi, tutti vi entrarono e si misero col rimorchio a solcar l'onde marine, e, con vari ragionamenti e diversi giuochi, passarono il tempo insino all'ora del desinare; la qual giunta, si apparecchiaron le vivande e si posono a mangiare (p. 528).

La nuova tappa è a Livorno e, come al solito, «uscì di nave la brigata, la quale fu accolta orrevolissimamente dagli uomini e dalle donne, che di lor prima aveano avuto avviso. Ed entrati nella terra, si andarono diportando insino all'ora della cena, la

qual giunta, apparecchiate le vivande, si misero tutti a mangiare» (p. 661).

Credo che basti e risparmio ulteriori citazioni delle partenze e degli arrivi a Porto Venere (p. 802) e a Genova dove l'accoglienza è, se possibile, ancora migliore e c'è anche il famoso episodio delle due fontane (25). Qui la brigata si ferma per la tempesta che ha turbato il mare. Un primo inconveniente? Tutt'altro, perché alcuni nobili giovani «invitarono tutta la gioventù romana ad una piacevole caccia, ordinata nel bellissimo piano, ove erano le fontane della prova» (p. 970). Fabio questa volta non segue i giovani ma organizza la discussione sulla vita civile. Essendo già sera «sopravenne l'altra brigata, che alla caccia era gita, tutta lieta, con varie qualità di selvaggiume» (p. 1040). E le partite di caccia e le discussioni sulla vita civile si continuano nel giorno successivo:

fu dato aviso che la brigata, che con falconi e sparvieri se ne era in campagna andata a piacere, montava le scale, onde ognuno, levatosi da sedere, andò loro incontro, e veggendo che molto felicemente era loro successa la caccia, fecero con loro gran festa (pp. 1107-8).

Nel terzo giorno un «onorato gentiluomo da casa Flischi [...] invitò tutta la nobile brigata alla nozze di una sua figliuola, che il giorno ad avvenire si deveano celebrare» e naturalmente i giovani accettarono, mentre gli altri condussero a termine il dialogo della vita civile (p. 1109).

Ho citato fin troppo e spero che tutti abbiano compreso che il ricordo degli orrori romani è totalmente dimenticato dai nostri personaggi e che i narratori – se non si fermano in un luogo ameno – vengono accolti in diversi luoghi ameni, il che forse è ancora meglio. Questo non dico per criticare Giraldi, fra l'altro messo a dura prova nel narrare tante partenze e arrivi (26), quanto per mostrare l'inconsistenza sia di chi scrive delle

(25) Già la Piéjus (*Narration et démonstration* cit., pp. 302-3) aveva osservato che «les conditions particulièrement favorables de ce voyage, sa monotonie, l'accueil toujours chaleureux des habitants des ports où les navires font escale, excluent tout imprévu, toute incertitude. En opposition au sac de Rome, le voyage est retour au calme, reconquête de la sérénité pour les plus meurtris des devisants. Il voit surtout refléurir l'ordre».

(26) La descrizione di ogni alba è un esercizio lirico che Giraldi ripete, variandolo, all'inizio di ogni giornata.

difficoltà del viaggio sia di chi sostiene che su tutta l'opera grava l'angoscia provata nel sacco. E nemmeno è il caso di parlare di labirinti: qui tutto è organizzato così bene che si direbbe che già si possedessero i telefonini per avvertire quelli dell'approdo successivo affinché preparassero una sontuosa accoglienza. Giraldi anche in questo segue Boccaccio più di quanto non si creda: tutto il viaggio, fin nei minimi particolari, mostra quanto possa la generosità e l'animo gentile per mantenere rapporti di grande civiltà che, questo sì, si contrappongono alla situazione straziante della città che hanno lasciato.

5. *Lingua e stile*

Negli *Ecatommiti*, come in tutte le opere di prosa, si scorgono i limiti della lingua che da qualche tempo si era affermata: una lingua meramente scritta, incapace di piegarsi alla vivacità del parlato autentico e di possedere quei sali che solo una lingua viva possiede. A questa situazione di fatto Giraldi aggiunge la volontà di nobilitare la novella usando uno stile alto o molto alto: una società nobile e gentile non poteva esprimersi che con un eloquio elegante. La condizione di tutti i novellisti toscani viene così aggravata. Il tono quasi sempre alto produce un'impressione di insincerità, che in realtà è solo incapacità di trovare le espressioni adeguate, quelle che ci paiono sincere. Nelle novelle entrano dei poveri diavoli o scellerati che non dovrebbero esprimersi con tanta eleganza; la sua, pertanto, è necessariamente una lingua povera di registri espressivi, che non disdegna (come altri facevano) lo stile e le parole di Boccaccio, ma si tiene lontana dalle espressioni troppo popolari e non tenta quasi mai di caratterizzare stilisticamente le parlate dei personaggi e le loro vicende.

A differenza di altri novellatori Giraldi non prende posizione sulla lingua italiana. Solamente in una novella – nella quale peraltro mostra che l'ingegno pronto di un bergamasco vale più della bella favella – fa dichiarare al narratore:

Non è alcuno di noi che non sappia quanto il parlar toscano, sopra tutte le favelle d'Italia, sia eccellente, e quanto da essere pregiato [...]. La qual cosa fa che tanto più volentieri si ode dagli Italiani un favellatore toscano [...]. Però che il favellare toscano, e per lo splendor delle voci e per la grazia del

proferire, che usano gli uomini di quella nazione ne' comuni ragionamenti, dilettono maravigliosamente a chi gli ascolta (pp. 1371-2) (27).

Probabilmente per lui – imitatore di Boccaccio – si trattava solamente di allargare quella lingua letteraria, aprendola a materie diverse da quelle del puro divertimento, cioè con un moto verso l'alto e non verso il basso. E c'è un momento in cui sembra rivendicare il suo primato nel trattare di materia filosofica in volgare. Lo si incontra nel primo *Dialogo*, in cui Giraldi, per bocca di Lelio dice: «siam lecito [...] in materia nova e non più trattata in questa lingua, usare voci nuove, atte ad isprimere i concetti filosofici»: e questa battuta – come osserva la Villari (p. 985) – «presuppone la volontà polemica di affermare (contro una persistente tradizione umanistica che giudicava il latino la lingua esclusiva e privilegiata della filosofia e della scienza) le potenzialità della lingua volgare, altrettanto atta a esprimere complesse e attuali tematiche filosofiche».

La sua sintassi è molto più semplice di quella bembiana; non mancano le inversioni e le incidentali e le varie figure retoriche, ma almeno nella conversazione il periodo resta piano, per quanto era allora possibile. Non mi pare proprio che lo si possa accusare di costruire periodi complessi alla latina, se non là dove il discorso dei personaggi cede alla retorica e trasforma la conversazione in orazione: il che è a volte giustificato dalla situazione, ma spesso è dovuto a pura necessità espressiva, a non poter ottenere di più da una lingua come la sua. I personaggi che dovrebbero esprimersi in uno stile basso più che con il lessico vengono caratterizzati da una sintassi più piana, con periodi più brevi, con meno figure retoriche.

Non mi pare dunque di poter condividere del tutto l'opinione della Pieri, la quale ritiene che «l'efficacia espressiva è spesso affidata soltanto al lessico 'peregrino' o alla materiale enormità delle immagini, mentre la sintassi rimane pesantemente classicheggiante e boccacesca; per cui nella scrittura del Giraldi si assiste di solito all'irrisolto contrasto fra il per-

(27) Anche il suo ciceronianismo vien fuori indirettamente, quando una novellatrice dice di Celio Rodigino che nello scrivere era «più rozzo e più scabro che l'istesso Apuleio, tanto è egli duro» (p. 1382).

manente equilibrio retorico della sintassi e la truculenza (o la pateticità) dell'*imagery* di repertorio, con effetti di un torbido *horror vacui*. E proprio nell'impossibilità di attingere un'autentica compostezza formale si misura l'inquietudine storica sottesa agli *Ecatommiti*» (28). Il contrasto fra il permanente equilibrio della sintassi e la truculenza delle cose narrate nasce non da inquietudine storica ma da impossibilità o difficoltà di operare diversamente. E nemmeno mi sento di affermare che la sua sintassi sia pesantemente classicheggiante e boccaccesca, perché il periodo di Giraldi non tende alla subordinazione ma, se mai, al parallelismo e all'anafora.

Tutti i personaggi usano un italiano alto perché Giraldi non intende usare espressioni dialettali, che costituivano allora l'unica risorsa per alleggerire quella sintassi e quel lessico che non era peregrino ma quello che passava il convento. A differenza di Bandello si trovano pochissime notazioni su parole, segno anche di una scarsa curiosità linguistica. Qualcuna mi sarà sfuggita, ma io ho annotato solo queste: p. 999: «Alla qual cosa convenevole nome hanno dato i lombardi, chiamando ciò *disennare*, perché il così fare non è altro che trarre i fanciulli di senno»; p. 1394: «postigli tutti in un mastello (così chiamano i Ferraresi que' vaselli, ne' quali le donne fanno bianche le tele)»; p. 1714: «soperchierie (come oggidì si dice)»; p. 1777: «una zagaglia (come oggi dicemo)». In ogni caso si tratterebbe di limiti della sua lingua e non della sua sensibilità.

Le espressioni di solito non sono leziose se non in casi topici come le albe; qualche volta appaiono anche nelle novelle dichiarazioni di straordinaria bellezza intrise di immagini poetiche.

Giraldi, in ogni aspetto di quest'opera, tende al gigantismo, all'esagerazione, a simmetrie dalle ampie arcate. Non sarà il *grandguignol*, di cui scrive la Pieri (29), ma piuttosto un'opera hollywoodiana in cui ogni elemento è al suo posto e la regia mira a impressionare il lettore con gli effetti speciali. L'impianto retorico è sapiente; non c'è quasi figura retorica che non

(28) *La strategia edificante* cit., pp. 63-4.

(29) Ivi, p. 64.

venga utilizzata e il suo desiderio di ampliare lo induce a non accontentarsi delle coppie, ma ad aumentare gli elementi, evitando le mere elencazioni con costrutti anaforici, meglio se costruiti con chiasmo o parallelismo o altre simmetrie e con l'aggiunta di altri gruppi binari o ternari. Un elenco completo richiederebbe moltissime pagine. Mi limito a qualche esempio:

«Parvi che il senno, la vecchiezza, la cortesia, il valore, il fermo pensiero di fuggir loro basti a salvarci da queste furie? [...] Elle nel mezzo de' dolori ridono, piangono nelle allegrezze, si turbano ne' piaceri, si mostrano consolate negli affanni, sotto la benivolenza celano l'odio e sotto l'odio l'amore, sotto la fede nascondon lo inganno, nella crudeltà si fingono pietose e nella maggior voglia c'hanno di vivere si fingon morte» (p. 151); «ritrovandomi io ivi femina, sola, povera, inferma, abbandonata da ognuno, senza alcuna speranza di aiuto» (p. 219); «poteva essere una delle più nobili, delle più ricche e forse delle più felici donne d'Italia, in povertà, in miseria, in ignominia son vissa e vivo» (p. 220); «né l'alto legnaggio della donna, né la sua bellezza, né la giovane età, né l'averla lungamente amata, né l'istessa vita da lei in dono avuta, né finalmente la fede del matrimonio» (p. 225); «non le torri, non i tempi, non i palagi, non le corti» (p. 503); «essendo l'uomo nato alla patria, agli amici e ultimamente a' parenti, agli Dii immortali, alla pubblica onestà e al mantenimento delle virtù» (p. 1019); «non con grida, non con romori, non con mal viso, non con battiture, ma con paterne ammonizioni e con amorevoli inviti» (p. 1438); «non avere avuto riguardo né a Iddio, né alla natura, né alle ragioni del sangue, né al rispetto del padre» (p. 1460); «non pensava altro mai, né giorno né notte, e non perdonava né a fatica, né a diligenza, pure che gli si offerisse qualche modo di far guadagno e, quanto più ricco diveniva costui, tanto più cresceva in lui la sete e il desiderio dell'oro e dell'aver» (p. 1513); «gli fa non stimare né Iddio, né vita, né onore, né vergogna, né ragion di sangue, né grato animo, né singolar beneficio, né cosa altra alcuna del mondo» (p. 1519); «non saranno sicuri i cittadini nelle proprie case, non si difenderanno i confini delle terre, non si scaccieranno le ingiurie, non si porrebbe fine alle sedizioni, non si manteneranno le virtù, non si conserverà la pace e la quiete pubblica, non si spaventeranno i vicini da farci ingiurie, da occuparci i beni, da fare violenza alla onestà, non si stenderanno mai i termini dell'imperio e non si darà a' cittadini mai materia di acquistarsi, per valorosi fatti, onore in vita e gloria doppo la morte, la quale ci faccia vivere, malgrado degli anni, eternamente» (pp. 1693-4); ecc.

In luogo dei "sali" Giralda usa le espressioni proverbiali:

«come un fiore non fa fede della primavera» (p. 184); «mi pare che la cosa sia passata tra zingaro e corsale, come si suol dire» (p. 191); «mi avvenne quello che si suol dire in proverbio, ch'uscendo della padella, me ne caddi nelle bragie» (p. 218); «aveva egli data (come si suol dire) in custodia l'agnella ad una lupa o la latuca in guardia a papere» (p. 242); «e lascierei andar l'acqua allo ingiù» (p. 578); «perché ad un colpo di scure non cade la quercia» (p. 915); «E quindi è avvenuto che si dice in proverbio "Quali tu vuoi i figliuoli,

tali prenditi la moglie”» (p. 977); «Egli è veramente vero quello che in proverbio si dice, che coloro che manco sanno delle cose e molto si persuadono di saperne, sono più audaci di tutti gli altri» (p. 1324); «i bergamaschi hanno il becco grosso, ma lo ingegno sottile» (p. 1373); «ragionevolmente si è detto che all’avarò così mancano quelle cose che egli ha, come quelle che non ha, perché nella copia istessa dell’oro e dell’argento se muoiono della fame» (p. 1380); «chi caccia altri per sé non possa e chi vuol ire co’ piedi scalzi non dee seminare spine» (p. 1385); «Al tor non esser lente, al pagar non esser corrente, che potrebbe venir tale accidente che non pagaresti mai niente» (p. 1393); «quanto il vino è più dolce, tanto diviene egli aceto più forte» (p. 1530); «gli parve che gli fosse messo un muro fra la spiga e la mano, come si suol dire» (p. 1640); «egli dà grave molestia a me ed esso tuttavia ara il lito e semina nella rena» (p. 1758); ecc.

Come si vede non sono omaggi alla sapienza popolare, ma difusi modi di dire, assunti per mostrare che si tratta di opinioni comuni.

Le metafore sono abbastanza ovvie o ripetitive, come succede a chi disdegna di accostarsi all’uso popolare e accoglie solo quello che gli offrono gli *auctores*. Qualche volta, però, trova immagini più originali, almeno a mio parere:

«imparò di levare la lana insino alle radici a’ montoni che con lei cozzare voleano [...]. Costei, che se ne stava come il nibbio alle busecchie, veduto costui vaneggiare per la strada, poi che le parve averlo tutto fra gli artigli» (p. 142); «notando nel golfo de’ lascivi piaceri» (p. 144); «Maravigliavami, Flaminio, se anco non mi volevate mordere, ma poi che mi sono aveduto che conoscete che, se bene ho il capo bianco, potrei avere qualche cosa di verde, vi perdono questa dentata che data mi avete» (p. 152); «Tu mi vorresti far entrare [...] in B molle, ma io non sono uso a cantare per quella chiave» (p. 547); «Voglio io venire con voi, ovunque anderete, se bene così devesi passare in camiscia per lo fuoco» (p. 614); «la fede di Selene rimase non men chiara che si rimanga lo splendore del sole, poi ch’egli ha vinto l’oscuro, che gli avevano apportato i nuvoli che nell’aria si erano impressi» (p. 828); «e vi va troppo per poco la sinape al naso» (p. 914); «Il lupo, di ciò impaurito, cominciò a fuggire e ad urlare aspramente e tirarsi dietro il doglio insieme col fanciullo, cacciato non altrimenti e dalla paura e dal furore, che noi veggiamo terribile toro correre, muggendo, per la campagna, se forse il custode dell’armento gli attacca qualche cosa alla coda di qualche grossezza, come zucca o bottaccio o vesica gonfia, ove siano cose dentro che facciano strepito e gli dia per le gambe e al corso lo spinga» (p. 1556); ecc.

Come si sarà già notato, Giraldi ama giocare con i vocaboli; lo fa in vario modo e sopra tutto accostandoli con lo stesso significato o con significati diversi:

«La *mala* vecchia, tutta alle *male* opere per *mal* uso pieghevole» (p. 100);

«Pensate voi, madonna, che *se ben voi vostro villano mi chiamate*, che io fossi mai *tanto villano* che, in vece della cortesia che mi usaste, io volessi che per mie parole *danno ve ne avvenisse, o male o disonore?*» (p. 261); «*tolerava* pazientemente la sua *intollerabile* seccaggine» (p. 717); «le si farebbe conoscer *grata* della *grata* accoglienza» (p. 923); «Riccio allora, *più d'ogni crudel uomo crudele*» (p. 926); «quell'ottimo e *giustissimo* imperadore farebbe portare *giustissima* pena a quel malvagio e della *ingiustizia* e della ingratitude sua» (p. 1480); «si chiuse in un monastero di *santissime* donne e *santissimamente*, in digiuni e orazioni, finì fra loro il corso degli anni suoi» (p. 1511); «volendo più tosto *tolerare* la *intollerabile* avarizia di quel vegliardo» (p. 1520); «che ora tu alla mia mano *commesso* hai e *commesso* alla mia fede (p. 1572)»; «credo che debba tenere questo *giustissimo* magistrato, che *giustamente* sia stato morto colui che ella ha ucciso» (p. 1727); ecc.

L'abilità retorica dell'autore è grande; è una sua virtù e anche un suo limite. Numerose però sono le eccezioni, sia quando la figura retorica viene evitata, sia quando esprime bene i costumi di chi parla. Ecco, per esempio, un tratto incisivo nell'eloquenza di una scellerata vecchia: «il vedersi vecchie e condannate a starsi coll'arcolaio o colla conocchia sulla cenere a far fuoco alle pentole ed essere venute a fastidio insino a' topi delle case» (p. 100-101), o come si esprime Riccio «pieno di barbara e bestiale lascivia»: «Adunque, villana donna, tale ha ad essere il premio del mio amore? Disponti a compiacermi e ricordati che tu sei nelle mie forze e che, vogli o no, io son per pigliarmi quello che tu negar non mi puoi» (p. 924); e questa semplicità di espressione è tutt'altro che rara negli *Ecatommiti*.

Giraldi evita il comico, e questo gli riduce il problema stilistico; gli resta però la necessità di esprimere per metafore e immagini l'eroticismo: usa immagini standard e come tali poco significative. Predominanti – come in tanti scrittori del Cinquecento – sono quelle legate al fuoco; l'innamoramento inoltre imprime l'immagine dell'uno nel cuore dell'altra. Cito a caso:

«s'ella era calda di lui, egli per lei ardeva [...] tanto più l'uno e l'altro coceva, quanto le occulte fiamme sono più ardenti delle palesi» (p. 389); «tanto di lui si accese e con tanta forza ricevette l'immagine sua nel core, che si sentiva consumare dalla amorosa fiamma» (p. 412); «ella non meno di lui si accese ch'egli di lei acceso si fosse» (p. 424); «non sentisse le fiamme d'amore [...] tanto fuoco gli destò nel core, che tutto si sentiva struggere [...] e assai più caldamente che prima [...] non meno accesa di lui ch'egli di lei si fosse. E quel fuoco [...] dalla cagione del suo fuoco, si devesse spegnere le fiamme ond'egli ardeva [...] atto a resistere alle fiamme che chiusamente lo strugge-

ano» (p. 462); «Ma se arse Filarco, non agghiacciò Filagnia, ma all'aspetto, al parlare di lui sentì quello che non avea più mai per uomo alcun sentito, cioè non so che intorno al core, che pareva che parimente glielie infiammasse e glielie trafiggesse [...] beendo tutta via cogli occhi le fiamme che l'erano per ardere il core [...] ch'egli tutto ardeva per lei» (p. 504); «le rare virtù vostre, colla qualità de' raggi loro, hanno di modo deleguato quel ghiaccio, che intorno al mio core io aveva e che scudo e difesa mi faceva contra gli strali e la face d'amore, che, di voi infiammata, sono tutta in forza vostra [...] io voglio credere che Iddio ci abbia così infiammati l'uno dell'altro a qualche buon fine» (pp. 509-10); «era ferma di volersene compiacere, più tosto che morirsenne incenerita dalle fiamme che la coceano nel fiore della sua età» (p. 576); «non poteano ammollire quel core, che pareva che fosse armato di ghiaccio contra le faci di Amore e di diamante contra gli suoi strali» (p. 598); «ebbero tanto di forza nell'uno e nell'altro i primi sguardi, che nel core del giovane s'impresse la imagine della donna e in quello della donna quella del giovane. E i primi raggi degli occhi dell'uno e dell'altro accesero tanto di fuoco ne' cori loro, che ardevano incredibilmente» (pp. 598-9); «e tanto più crebbero in Eugenio le ardenti fiamme, quanto chi glielie aveva accese gli era più lontana, perché, ove il fuoco naturale quanto più è appresso tanto più arde, accresce nondimeno molte fiata la lontananza le fiamme amorose, onde non senza cagione fu detto che gli amanti erano sciolti da tutte le qualità umane (pp. 894-5); ecc. (30)

Ancora più imbarazzante era per i non toscani il linguaggio erotico; Giraldi comunque se la cava discretamente:

«il giovane, al quale era aggrado *mutar pasto al suo sparvieri* [...] cominciò egli a tentare di *porre la sella a quest'altra giumenta*» (pp. 118-9); «si che, giacendosi con esso lei, ella conoscesse ch'egli *così bene sapea uccellare alle quaglie com'ella a sparvieri*» (p. 120); «parendole che poca fosse la differenza fra nobile e plebeo, pure che *non mancassero del corno onde essi potessero cozzare con lei*» (p. 184); «*potesse provare se con miglior corno cozzasse il castaldo che il marito*» (p. 260); «*vide il marito e la Nepa in battaglia, la quale non videro essi, che erano a duello, per essere ambidue solamente intenti alla pugna* [...] Levati dalla battaglia i due guerrieri e fermata la pace con cari baci» (p. 630); «Lisca, a cui molto bene *avea scosso il pelliccione l'amante*» (p. 649); «si mise *a scuoterle il pelliccione*» (p. 722); ecc.

Qualche volta addirittura rinuncia a ricorrere a metafore come in questo passo: «mostrava quelle parti che le donne fin-

(30) La metafora quasi sempre di amore sensuale diventa simbolo di un profondo sentimento spirituale nella sestina *Se il bel pensier, che tenta di alzar l'anima*, cantata da Fabio. Ma la gravità del soggetto (l'anima che aspira a superare le vanità terrene e a ricongiungersi con la divinità da cui ha avuto origine) è subito contestata da Ponzio («Vedete come Fabio ci ha voluto levar dal mondo e ne' più fioriti anni farci divenir vecchi?») e Flaminio («Egli è degno di scusa [...] però che i molti anni gli hanno levato il sentire il dolce di questa vita, la qual viviamo»). Quasi inutile dire che Fabio replica sostenendo che «questa, che voi chiamate dolcezza, è mortal veleno» (p. 805).

gono di veder con gran vergogna nude negli uomini, così ritte e gonfie ch'era cosa maravigliosa a vedersi, tanto erano elle fori dell'ordine degli altri uomini» (p. 259); «vi farei di botto vedere ch'ora tal cosa è ritta che si stava bassa prima che voi così mi tentaste come tentato mi avete» (p. 260); «e, datogli un caldo bacio, stese l'una delle mani a quelle parti che tanto l'altro giorno l'erano piaccute; e ritrovatele non meno gagliarde ed ardite ch'ella istimate le si avesse» (p. 262); ecc.

Le caratterizzazioni dei personaggi sono per lo più iperboliche e dunque generiche, senza sfumature:

«avea una madre, la più scaltrita e la più scelerata femina che mai fosse» (p. 163); «fu giovane ne' suoi tempi così gentile e di tanta bellezza che tra ' suoi cittadini non si sarebbe di leggieri ritrovato a lui pari» (p. 423); «bello e gentile quanto ne fosse a' suoi tempi alcuno altro» (p. 503); «cittadino nobilissimo e cortese e gentil molto, e tanto per le sue virtù da ognuno amato, quanto mai fosse uomo alcuno di quella terra» (p. 574); «Ed essendo ella sopra ogni femina dissoluta e avida del guadagno» (p. 586); «la più bella donna che fosse in que' tempi nella città, la quale, come da tutti era, per la bellezza, lodata, così era, per commune opinione, tenuta la più savia e la più onesta donna che mai fosse» (p. 598); «di bellissima presenza, ma della più scelerata natura, che mai fosse uomo del mondo» (p. 615); «Ma copriva questo malvagio sotto quella grave e matura presenza un animo tanto scelerato, che il peggiore non fu mai veduto in uman core» (p. 680); «era il più disleale e il più malvagio uomo che mai nascesse» (p. 827); «il quale il migliore e il più ubidiente figliuolo mi era che mai di madre nascesse» (p. 1305); «una gentilissima giovane, ornata di tanta bellezza, quanta alcuna altra della sua età» (p. 1578); ecc.

Ma non è sempre così; ci sono anche ampie descrizioni come quella di Modesta (V, 10, p. 922), e sopra tutto quella di Lucilla adagiata sul letto addormentata. Si tratta forse della descrizione più felice dell'opera, ma è pur sempre una piccola cosa:

Era il mese di luglio, onde si sentiva il caldo ardentissimo; per la qual cosa la giovane, dormendo, nel voltarsi per lo letto, avea da una parte lasciati tutti i panni di che era coperta, onde tutta ignuda il giovane la ritrovò addormentata, co' coralli al collo e alle braccia, che maravigliosa vaghezza le aggiungeano. Stava ella nel letto supina e colle braccia, come per lo più è costume delle donne, sopra la testa, onde tutta incontante la scoperse il giovane amante con avidissimo occhio. E considerando il viso, il petto e il corpo tutto, da capo a piedi, non solo la lodò, come avea fatto veggendola vestita, ma tanto, oltre ogni credenza, ella gli piacque che non gli parve di veder donna mortale, ma una dea che dal Cielo ivi discesa fusse, per pienamente farlo beato (pp. 1279-80).

Quanto alle composizioni poetiche, un invito a non prenderle troppo sul serio viene dalle giovani, che dicono tutte «ad una voce» come sia l'amore nei versi dei compagni:

Egli è gran cosa, Fabio, che questi nostri giovani tanto d'Amor si dolgano, quanto ci hanno mostrato le lor canzoni: quegli vive colla morte, questi more nella vita, altri arde nel gelo, altri nel fuoco è di ghiaccio, quegli grida tacendo e questi gridando tace, e le cose, per natura impossibili, mostran possibili in loro (p. 522).

Questi miracoli dei rimatori erano già stati derisi dai trattatisti a cominciare da Equicola nel *Libro de natura de amore*, ma qui la Villari non a torto osserva che i *topoi* della poesia petrarchesca (iperboli, ossimori, antitesi, *adynata*) vengono considerati come sintomi degli eccessi passionali (p. 522 n. 1). Proseguono infatti le giovani:

Il che crediamo che nasca perché non sanno star contenti agli onesti termini di lodevole amore. Ma queste meraviglie non si veggono in noi perché, avendo ad onesto segno dirizzati i nostri pensieri, ci siamo ivi fermate e per ciò non pure non sentiamo le afflizioni ond'essi si dolgono, ma ci sono le fiamme soavi, ci sono libertà i nodi co' quali siamo, a chi è il nostro riposo, astrette; e così liete, amando, viviamo, che non abbiamo mai, come essi, cagion di chiamar la morte che ci sottragga alle doglie od a' martiri, anzi ci dorrebbe ella, se per nostra sciagura sciogliesse il legame con cui ci ha stretto Amore a quelli che sono la vita e l'anima nostra (p. 522).

Un «saggio di questa diversa tematica, che associa il sentimento amoroso alla dolcezza e alla quiete del rapporto coniugale, piuttosto che a sofferenza e morte, era stato dato – come scrive la Villari (p. 522 n. 2) – da Virginia nella sua canzone (cfr. *Intr.*, concl., 33-36)».

«Ripetizioni, accumulazioni sostantivali e aggettivali, figure etimologiche, poliptoti – scrive la Villari (p. LXXXII-LXXXIII) – mirano, ad esempio, a evidenziare situazioni esasperate o pensieri ossessivi, a sottolineare motivi di raccapriccio o di meraviglia, a enfatizzare i meccanismi della simulazione e della dissimulazione (come quando i personaggi vogliono far *credere* di *credere* una determinata cosa o *fingono* di *fin gere*)». E non ha torto nel sostenere che «l'esperienza giraladiana nel campo del teatro si trasfonde nella narrazione novellistica, esaltandone gli aspetti «visivi»: gli elementi deittici, la vivacità dei dialoghi, la

descrizione della gestualità dei personaggi, concorrono a un'animata rappresentazione, ora comica, ora tragica». Solamente aggiungerei che di rappresentazioni comiche ne ho incontrate poche e che c'è una scarsa preoccupazione per il colore locale; di solito caratterizza con pochi tratti generici i luoghi esotici in cui ambienta i suoi racconti. Quanto a quelli italiani si impegna più che altro a lodare i loro sovrani. (1. *continua*)

MARIO POZZI