

DAVIDE COLOMBO

«VEDILA LÀ CON UN COLTELLO IN MANO»
GIRALDI CINTHIO E STENDHAL*

1. *L'exemplum* del Cenacolo di Leonardo

Una delle primissime citazioni di Giraldi nell'opera di Stendhal, se non la prima in assoluto, risale al 1817. *L'Histoire de la peinture en Italie* dello scrittore di Grenoble traduce un lungo brano dei *Discorsi intorno al comporre* dell'umanista di Ferrara. Si tratta di un racconto relativo al Cenacolo di Leonardo da Vinci, che Giraldi dice di aver appreso dal proprio padre. A Santa Maria delle Grazie Leonardo sta per terminare l'opera: gli manca la testa di Giuda, ma non procede oltre. I frati predicatori del convento domenicano scambiano l'apparente interruzione per disimpegno: se ne lamentano con il committente, il duca Ludovico il Moro, che a sua volta ne chiede conto all'artista. In prima battuta Leonardo spiega che all'Ultima cena lavora più di due ore al giorno. Se così fosse avrebbe già finito, replicano i frati, mentre non si fa vedere da più di un anno. Di nuovo interrogato dal duca, Leonardo ammette che sì, da tempo non si reca al refettorio del convento, ma aggiunge che lavora comunque al dipinto: è solito in-

* L'autore desidera ringraziare per aiuti e consigli di vario tipo Francesco Spera, Sebastiano Valerio e Cristina Zampese. Uno speciale ringraziamento spetta al personale del Centro Stendhaliano della Biblioteca Comunale Centrale Sormani di Milano, in particolare a Donatella Cantele.

DAVIDE COLOMBO, «*Vedila là con un coltello in mano*». *Giraldi Cinthio e Stendhal*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», VI (2020), pp. 195-247.

fatti frequentare i bassifondi di Milano in cerca di modelli di scelleratezza convenienti al volto di Giuda. In caso non ne trovasse uno adatto, disegnerà quello del molesto priore dei frati: la conclusione del maestro toscano soddisfa e rallegra il Moro. Poco tempo dopo Leonardo scorge il volto che fa al caso suo, lo abbozza su un taccuino, ne combina i lineamenti con quelli di altri soggetti. Condotta con successo la ricerca fisiognomica, può ripresentarsi al convento, dove da ultimo raffigura il volto di Giuda come tipo ideale di traditore¹.

L'Histoire de la peinture è la seconda opera di Stendhal che abbia avuto esito editoriale, agli inizi di agosto del 1817, dopo una gestazione lunga e discontinua. Alla prima fase elaborativa risale quasi certamente la conoscenza parziale e mediata dei *Discorsi* giraldiani, sulla spinta di divergenti sollecitazioni culturali. Il 19 settembre 1811, otto giorni dopo aver veduto per la prima volta il Cenacolo a Milano, Stendhal compra per 104 franchi quattro opere, che descriviamo con la guida di Victor Del Litto²:

- la terza edizione della *Storia pittorica della Italia* dell'antiquario, storico e linguista Luigi Lanzi, *corretta ed accresciuta* nel 1809 in sei volumi. Quest'opera – reputata da Roberto Longhi il capolavoro della storiografia artistica italiana e

¹ *Histoire de la peinture en Italie. Par M.B.A.A.*, Paris, Didot, 1817, tomo I, pp. 192-96; da confrontare (ma il legame non è diretto, come si vedrà) con i *Discorsi di m. Giovambattista Giraldi Cinthio nobile ferrarese intorno al compare de i romanzi, delle comedie, e delle tragedie, e di altre maniere di poesie*, Venezia, Giolito, 1554, pp. 193-96. Dei *Discorsi* sono da vedere il commento parziale a cura di L. BENEDETTI, G. MONORCHIO e E. MUSACCHIO, Bologna, Millennium, 1999, pp. 213-15; e soprattutto l'ed. critica e commentata (con *addenda* e *corrigenda* di Giraldi) a cura di S. VILLARI, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002, pp. 201-02.

² V. DEL LITTO, *La vie intellectuelle de Stendhal: genèse et évolution de ses idées (1802-1821)*, Genève, Slatkine reprints, 1997, pp. 430-31.

segnalata da Pier Vincenzo Mengaldo per l'esemplarità della prosa – nomina sì Giraldi come autore dell'*Orbecche* e dell'*Egle*, ma non riporta l'*exemplum* di Leonardo. Esso è una tappa non prevista, una deviazione in un percorso elaborativo già di per sé accidentato: infatti il primitivo progetto di Stendhal, che prevedeva una traduzione-parafrasi della *Storia* dell'abate ex gesuita, si trasformò in corso d'opera in «une histoire brûlante, délibérément de plus en plus engagée»³;

- le *Vite* di Giorgio Vasari, la fonte prima di Lanzi, che la Società tipografica de' classici italiani andava pubblicando dal 1807. Tra i volumi disponibili al momento dell'acquisto, il settime rende nota a Stendhal un'altra versione del racconto sul Cenacolo. A quella riportata da Giraldi nei *Discorsi* (1554) aveva fatto seguito l'assai più breve adattamento di Vasari introdotto nella Giuntina delle *Vite* (1558). Le versioni dei *Discorsi* e delle *Vite* differiscono in sostanza per due motivi: Vasari da un lato elimina la figura del padre di Giraldi, sicché non configura la sua storia come una narrazione di secondo grado; dall'altro estende l'incertezza di Leonardo alla raffigurazione del volto di Cristo, che alla fine rimane imperfetto⁴.

Sebastiano Valerio rimarca la letterarietà delle due versioni riconducendole al τόπος dell'ineffabilità, motivo rinascimentale d'ascendenza classica. È indubbio, d'altra parte, che la versione di Giraldi rifletta consuetudini reali del Leonardo storico: questi prescrive al pittore di appuntare su un taccuino ge-

³ Y. ANSEL, *L'Histoire de la peinture en Italie: pamphlet de Dominique*, «L'Année Stendhalienne», VI (2007), pp. 69-99: 73. Lanzi è antologizzato da P. V. MENGALDO, *Attraverso la prosa italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci, 2008, pp. 138-42 (a p. 140 per il giudizio di Longhi).

⁴ *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti scritte da GIORGIO VASARI*, Milano, Società tipografica de' classici italiani, vol. VII, 1809, pp. 50-51 (versione di Vasari), pp. 85-88 (versione di Giraldi, tratta dal secondo tomo dell'ed. Pagliarini delle *Vite* del 1759).

sti e fisionomie còlta mentre s'aggira per la città. «Il suo strumento prediletto di lavoro per questa ricerca quotidiana», osserva Carlo Vecce, è appunto «il piccolo taccuino tascabile del formato dei codici Forster o del codice H, quadernetti che Leonardo stesso si costruiva». Del resto il diario di viaggio del canonico Antonio De Beatis, ben noto agli studiosi vinciani, conferma che le figure dell'Ultima cena sarebbero il ritratto dal vero di cortigiani sforzeschi e di Milanesi comuni⁵;

- la *princeps* anonima della *Nuova guida di Milano* del 1787. L'autore, il Segretario di Brera Carlo Bianconi, riduce l'*exemplum* giraldiano a «storiella [...] adottata dal Vasari amante di spargere baje nelle sue *Vite*». Tale posizione liquidatoria rischia di assurgere a *communis opinio* della Milano napoleonica, poiché viene ribadita con diversi argomenti dal priore del Convento delle Grazie Domenico Pino, dal bibliotecario dell'Ambrosiana Carlo Amoretti, dall'abate Aimé Guillon di foscoliana memoria⁶;

⁵ La letterarietà dell'episodio, rilevata a ragione da Sebastiano Valerio (*Il volto di Cristo e il volto di Giuda: un topos tra pittura e poetica nella Vita di Leonardo di Vasari*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», XLIV, 2001, pp. 291-306), andrebbe forse bilanciata con l'appunto 571 trascritto in *The Notebooks of Leonardo Da Vinci*, compiled and edited from the original manuscripts by J.P. RICHTER, New York, Dover Publications, 1970, I, p. 287. Cfr. infine C. VECCE, *Leonardo*, Roma, Salerno Editrice, 1998, p. 156.

⁶ Il racconto giraldiano è una «storiella» sia nella *Nuova guida di Milano per gli amanti delle belle arti e delle sacre, e profane antichità milanesi*, Milano, Sirtori, 1787, p. 332; sia, ripetutamente, nella *Storia genuina del Cenacolo [...] pubblicata dal padre maestro DOMENICO PINO*, Milano, Malatesta, 1796, pp. 78-80. Lo definisce «une fable» anche Aimé Guillon (*Le Cénacle de Léonard de Vinci [...]*, Milan-Lyon, Dumolard-Artaria-Maire, 1811, p. 113, nota 2). Alla *Storia* di Pino rimandano le *Memorie storiche su la vita gli studj e le opere di Lionardo da Vinci scritte da CARLO AMORETTI*, Milano, Gaetano Motta, 1804, pp. 62-63, nota 2.

- il ponderoso *in folio* di Giuseppe Bossi, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci libri quattro*, una novità editoriale fresca di stampa sebbene edita sotto il millesimo 1810. I rapporti fra lo scrittore grenoblese e il pittore bustocco sono già stati quasi compiutamente indagati, a partire dalla copia del libro di Bossi annotata da Stendhal e conservata presso la Raccolta vinciana del Castello sforzesco. Una deduzione che Bossi trae dal racconto di Giraldi, relativa forse ai tempi di lavoro di Leonardo, viene in un primo tempo rifiutata da Stendhal: il quale, in una postilla a minutissimo carattere alla sua copia del libro di Bossi, lo definisce «archibête». Questo e altri giudizi sferzanti – sia quelli privati, consegnati ai vivagni del cimelio sforzesco, sia quelli pubblici, presenti nell'*Histoire* e relativi alla copia pittorica del Cenacolo eseguita da Bossi – non impediscono a Stendhal di saccheggiare l'*in folio* bossiano per tutta la sezione leonardesca dell'*Histoire*⁷.

Lanzi, Vasari, Bianconi, Bossi: ecco i saggisti e i critici d'arte – prosatori «al servizio d'altro» li chiamerebbe Contini – ai quali nel 1811 Stendhal s'è rivolto per intendere alla luce d'una misurata estetica classicistica il dipinto parietale, allora spento e alterato, che ha appena visto. È facile capire perché Lanzi e

⁷ G. BOSSI, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci libri quattro*, Milano, Stamperia reale, 1810, pp. 28-31. Su Stendhal e Bossi si veda la bibliografia ordinata da A. COLOMBO, «I lunghi affanni ed il perduto regno». *Cultura letteraria, filologia e politica nella Milano della Restaurazione*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007, pp. 45-46, nota 14. Per l'esemplare della Raccolta vinciana, cfr. *Il Genio e le Passioni. Leonardo e il Cenacolo. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*, a cura di P. C. MARANI, pref. di E. H. GOMBRICH, Milano, Skira, 2001, p. 413. Bossi possedeva diverse cinquecentine di Giraldi (*Hecatommithi, Ervole, Orbecche*), ma non i *Discorsi*, stando almeno al *Catalogo della libreria del fu cavaliere Giuseppe Bossi pittore milanese la di cui vendita al pubblico incanto si farà il giorno 12 febbrajo 1818*, Milano, Bernardoni, 1817, p. 94.

Bianconi continuo poco o nulla ai fini di un inquadramento critico dell'*exemplum* vinciano: il primo non ne parla, il secondo ne dà un giudizio liquidatorio. È più difficile stabilire la ragione per cui Stendhal abbia preferito la versione di Giraldi, mediata da Bossi, a quella di Vasari. Questi elimina la figura del padre di Giraldi, quindi depotenzia lo spessore narratologico e il significato euristico dell'aneddoto. Il personaggio di Giraldi *senior* trasforma il materiale narrativo in un reperto di secondo grado (e si vedrà quanto ciò conti agli occhi di Stendhal). La sua funzione narrativa consiste nell'attribuire al racconto un significato didattico in linea con le finalità normative dei *Discorsi*⁸.

Il significato didattico è accentuato dalla cornice esplicativa entro cui Bossi nel 1811 colloca il racconto cinthiano del 1554. Spiega Bossi che «il costume poi di Leonardo, qui proposto dal Giraldi in esempio agli scrittori, non si può abbastanza raccomandare agli studiosi del disegno». Non è Leonardo stesso un disegnatore, il più prolifico della sua epoca, e insieme un letterato, per quanto fosse accusato del contrario? Cesare Segre ha elevato a casi esemplari di confronto fra discorso letterario e discorso figurativo diversi scritti vinciani dedicati al Cenacolo⁹. A inizio Ottocento l'analisi non è ancora così sofisticata, ma si fonda su un'idea centrale anche nella *Storia pittorica* di Lanzi, ossia sul connubio oraziano tra pittura

⁸ Nel racconto di Leonardo la figura di Cristoforo Giraldi, esperto di *humanae litterae* e attento all'educazione del figlio, corrisponde a quella che emerge dai documenti biografici compulsati da S. VILLARI, *Le più antiche biografie giraldiane*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», I (2015), pp. 17-60, alle pp. 38-39. Riguardo a Giraldi *senior*, Stendhal avrebbe potuto leggere questa frase nella *Biographie universelle, ancienne et moderne*, Paris, L. G. Michaud, XVII, 1816, p. 443: «on dit que le père de Cintio, nommé Christophe, était homme de lettres».

⁹ C. SEGRE, *La pelle di san Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 22-23 e 88-89.

e scrittura, arti sorelle al livello profondo dell'immaginazione creatrice. Nella trattazione di Bossi «il costume di Leonardo» ammaestra riguardo all'espressione e al bello ideale, due paradigmi speculativi prontamente recepiti ma diversamente sviluppati da Stendhal in funzione dei suoi ideali letterari:

- «l'espressione degli affetti [...] è la vera vita dell'arte», scrive Bossi a commento del racconto; «l'expression est tout l'art», ribadisce Stendhal nell'*Histoire* a proposito di Masaccio. Il postulato dell'espressione come anima della pittura è un τόπος accademico diffuso almeno dal XVII secolo, sicché di certo tra Bossi e Stendhal il rapporto sarà interdiscorsivo più che intertestuale. *Expression* in effetti è un termine così ambiguo e inflazionato da caricarsi di significati diversi a seconda dell'uso che ne venga fatto. L'estetica di Stendhal prescrive non l'aderenza alla realtà effettuale, a ciò che Primo Levi nella *Tregua* definisce il «mondo delle cose che esistono», bensì l'espressione emotiva come frutto di uno sforzo di idealizzazione. «A mes yeux la première qualité [...] est d'être expressif», ripete Stendhal nei più tardi *Ricordi d'egotismo*¹⁰.

- Bossi aggiunge che nel racconto giraldiano «ognuno scorge finalmente sviluppato il principio del bello ideale». Il sesto libro dell'*Histoire* si occupa di questa nozione classica, di cui Leonardo stesso sarebbe massimo interprete moderno insieme a Raffaello e a Correggio. Secondo Stendhal i grandi pittori del Rinascimento italiano rinunciano a fare dei loro dipinti dei «miroirs fidèles», poiché imitano una natura sublimata, nel senso che selezionano i tratti della natura in sintonia

¹⁰ L'ultima cit. è tratta da M. P. CHABANNE, *L'Histoire de la peinture en Italie: pour une archéologie de l'esthétique stendhalienne*, in *Écrire la peinture entre XVIII et XIX siècles: actes du colloque du Centre de recherches révolutionnaires et romantiques*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, pp. 265-76: 272.

con il loro animo. Leonardo è appunto «un des cinq ou six grands hommes qui ont traduit leur âme au public par les couleurs». Una «rappresentazione degli animi» è l'arte anche per Bossi, il quale però riporta il racconto giraldiano a una diversa chiave di lettura, capace di conciliare il canone dell'*imitatio* con quello dell'*electio*. A detta di Bossi il racconto leonardiano di Giraldi insegna al poeta a raffigurare il tipo ideale che preesiste nella sua mente astraendo da molteplici individui particolari. Nel Rinascimento tale principio euristico è illustrato dall'*exemplum* del pittore greco Zeusi di Eraclea, il quale armonizzò le parti migliori di cinque tra le più belle ragazze di Crotone al fine di rendere la bellezza assoluta di Elena. Lo stesso significato è attribuito al racconto giraldiano dall'ultimo articolo di Bossi, uscito postumo sulla «Biblioteca italiana» nel 1816, che elegge Michelangelo, Leonardo e Raffaello a maestri del bello ideale¹¹.

La rilettura ottocentesca del racconto giraldiano ad opera di Bossi conferma la secolare «preminenza del codice pittorico nella *mimesis* letteraria» (R. Barthes). Quella rilettura risulta però fuorviante una volta che il racconto venga ricucito nel contesto complessivo dei *Discorsi*. Prima di trattare del Cenacolo Giraldi prescrive al letterato di consultarsi con gli esperti

¹¹ Sul significato di espressione e di bello ideale, cfr. da ultimo la miscelanea *Stendhal et Winckelmann*, Grenoble, UGA, 2017. Il paradigma concettuale di Zeusi – su cui cfr. E. DI STEFANO, *Zeusi e la bellezza di Elena*, «Fieri. Annali del Dip. di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi», Università degli Studi di Palermo, n. 1 (giugno 2004), pp. 77-86 – è esplicitamente richiamato sia da Giraldi in una postilla al suo esemplare dei *Discorsi* (ed. Villari, pp. 43-44), sia da GIOVANNI BATTISTA ARMENINI nel trattato *De' veri precetti della pittura*, Ravenna, Tebaldini, 1587, pp. 74-75. L'art. postumo di Bossi s'intitola *Del tipo dell'arte della pittura*, «Biblioteca italiana», tomo IV, anno primo, 1816, pp. 437-56 (Giraldi cit. alla p. 455); un'ed. moderna è G. BOSSI, *Scritti sulle arti*, Firenze, SPES, 1982, vol. I, p. 166.

delle arti che sta per affrontare, medici, astrologi, soldati, e così via. È un'idea dello *Ione* platonico. In quel dialogo Socrate dimostra con la sua dialettica eristica che i versi omerici che presuppongono una τέχνη vanno giudicati via via dall'auriga, dal medico, dal pescatore, i soli in grado di valutare se quei versi siano riusciti o meno. Se ne deduce che il pittore può insegnare qualcosa al letterato soltanto nel proprio specifico campo di competenza. A differenza di Bossi e in parte di Stendhal, Giraldi non sottopone l'espressione linguistica a quella visuale secondo la parola d'ordine dell'*ut pictura poesis*¹².

Chi volesse spingersi oltre tale evasiva constatazione dovrebbe abbandonare il piano della bibliografia e intraprendere la strada della microstilistica. A questo livello la riscrittura della storia di Leonardo è riconducibile al gusto stendhaliano per la *brevitas*. Sono tre i mezzi con cui essa viene perseguita: omissione di dettagli esornativi o già riferiti, ad esempio soggetto e ubicazione del Cenacolo; laconismo diffuso, che ricorre a iperonimi («canaille» subentra alla lunga ipotiposi giraldiana, «de vili ed ignobili persone e per la maggior parte malvage e scellerate») e a termini concreti (per Stendhal Giuda è semplicemente un «coquin», un traditore, mentre per Giraldi, come già per Vasari, egli esprime al massimo grado l'idea del tradimento); affinamento dei dialoghi, in accordo a una pratica enunciativa che combina «sobrietà tipografica classica e rarefazione moderna degli incisi»¹³. Stendhal infatti elimina

¹² Su Platone nei *Discorsi intorno al comporre*, cfr. la nota 3 dell'ed. Villari, p. LXXII. La cit. di ROLAND BARTHES è tratta da *S/Z. Una lettura di Sarrasine di Balzac*, Torino, Einaudi, 1973, p. 55. Cfr. anche C. LUCAS FIORATO, *Appunti sulle immagini negli scritti di Giraldi Cinthio*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», V (2019), pp. 265-93: 273.

¹³ C. REGGIANI, *Les discours directs libres dans la prose narrative de Stendhal*, in *Congrès Mondial de Linguistique Française*, Paris, Institut de Linguistique Française, 2010, pp. 1203-14: 1211.

prima una battuta del duca (replica delle accuse fratesche), poi alcune didascalie («con viso turbato», «quasi ridendo»), infine due *verba dicendi* («disse il duca», «allora il Vinci rispose»). È vero in definitiva che per certi versi Stendhal «a abrégé toute l'histoire», ma la frase di Paul Arbelet coglie soltanto un risvolto marginale della riscrittura del Grenoblese¹⁴.

Essa è governata da una strategia letteraria più sottile. Pare che Stendhal abbia mantenuto come testo-base «l'histoire» giraldiana, ma che nel contempo abbia provveduto a dislocare alcune tessere narrative, o introdotte *ex novo* o nate dalla contaminazione con fonti già note. In dettaglio:

- ha una consistenza diversa la figura del padre di Giraldi, assente in Vasari. Stendhal attribuisce al padre («Mon père, homme fort curieux de ces sortes de détails») quegli interessi artistici che Bossi accredita al figlio («Giraldi dilettoni o della pittura o del conversar co' pittori»). In altre parole nei *Discorsi* Cristoforo discute «sovente» col Cinthio «del comporre», ovvero della scrittura letteraria; nell'*Histoire* gli racconta «mille fois» del metodo leonardesco «pour son fameux tableau de Milan»;

- da Giraldi a Stendhal il priore e i frati si scambiano ruoli e motivazioni. Nei *Discorsi* i frati si lamentano di Leonardo, che alla fine evita di attribuire a uno di loro le fattezze di Giuda «per non gli far vergognar di lor medesimi». Nell'*Histoire* a lamentarsi è il priore (nel testo di volta in volta «le prieur, l'abbé, le père prieur»), particolare già presente nella versione di Vasari; a sua volta Leonardo non assegna al priore i lineamenti di Giuda perché non vuole ridicolizzarlo nel suo stesso

¹⁴ P. ARBELET, *L'Histoire de la peinture en Italie et les plagiat de Stendhal*, Paris, Calmann-Lévy, 1913, p. 236. Sui limiti dell'impostazione di Arbelet, e sull'opportunità di una nuova lettura dell'*Histoire de la peinture*, cfr. l'*Introduction* di D. GALLO a *Stendhal, historien de l'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, pp. 7-12.

convento («j'hésitais depuis longtemps à le tourner en ridicule dans son propre couvent»).

Stendhal s'appropria di un testo altrui, lo domina, lo riduce a immagine della propria natura, lo riscrive con l'intenzione di spingerne la verità espressiva più prossima ai limiti di sé stessa. Sul lungo periodo nella cultura francese quella riscrittura *abrégée* mette fuori gioco la versione vasariana e si sovrappone, almeno in parte, all'originale del 1554, di cui peraltro ignora le implicazioni platoniche¹⁵. Anche se i *Discorsi intorno al comporre* escono dall'orizzonte culturale di Stendhal, il suo crescente interesse per Giraldi si mantiene funzionale ai meccanismi dell'*inventio*.

2. Giraldi vs. Sismondi

La Bibliothèque Municipale di Grenoble conserva, alla collocazione V.23845 Rés, un esemplare della *princeps* delle *Promenades dans Rome, par M. de Stendhal* (Paris, Delaunay, 1829, 2 vol.), denominato «Serge André» dal nome del giornalista che lo acquistò nel 1919. L'esemplare è impreziosito da postille autografe d'autore, depositate sia sui margini delle pagine a stampa, sia su quaderni rilegati all'inizio e alla fine di ciascun volume, grazie alle quali monsieur de Stendhal, *alius idemque*,

¹⁵ Nella sua biografia di Leonardo compresa nella prima serie di *Italiens et Flamands* (Paris, Lévy, 1860, p. 209), Alexandre Dumas padre riporta sì il racconto di Giraldi, ma ammette di averlo tratto da Stendhal. Scrittori meno scrupolosi quanto a ricontrollo delle fonti – un regesto incompleto: A. HOUSSAYE, *Histoire de Léonard de Vinci*, Paris, Didier et C., 1869, pp. 97-100; G. SÉAILLES, *L'esthétique et l'art de Léonard de Vinci*, «Revue des Deux Mondes», CXI (1892), p. 314; F. BÉRENCE, *Léonard de Vinci*, Paris, A. Somogy, 1965, pp. 125-26; ecc. – asseriscono di trascrivere la versione di Giraldi, mentre in realtà stanno citando la riscrittura di Beyle.

conversa con sé stesso in una pratica paratestuale sospesa tra lettura e scrittura¹⁶.

La seguente postilla all'esemplare André è indice di un netto salto di qualità nella conoscenza di Giral di:

Voir dans Giral di Cinthio l'anecdote des brigands que le chef de la maréchaussée d'Adria (Florence) fait attaquer avec des chiens dans les bois voisins de Rome [...].

Je regarde comme vraies la plupart des anecdotes dont Cinthio fait ses cent nouvelles. Le *Pecorone*, les nouvelles de Bandello me semblent également historiques. Bandello raconte l'art *di novellare* et dit expressément qu'il faut recueillir des anecdotes vraies. J'ai moins de foi dans Boccace que est littérateur de profession et non pas un vrai bonhomme comme l'évêque d'Agen.

J'ai cru bien faire de supprimer ces sortes des preuves, mais le siècle est pédant et emphatique. Les badauds disent que je manque de gravité. Un globule *exagérerait* Cinthio et en ferait deux pages¹⁷.

La versione italiana di Massimo Colesanti esemplifica quanto diceva Giovanni Orlandi¹⁸, ossia che la traduzione è

¹⁶ C. MEYNARD, *L'exemplaire «Serge André» des Promenades dans Rome: Stendhal critique de Stendhal*, in *Enquêtes sur les Promenades dans Rome*, a cura di X. BOURDENET e F. VANOOSTHUYSE, Grenoble, UGA, 2011, pp. 97-114.

¹⁷ STENDHAL, *Voyages en Italie*, textes établis, présentés et annotés par V. DEL LITTO, Paris, Gallimard, 1973, p. 1728. Il secondo paragrafo della postilla fu pubblicato, se non erro per la prima volta, da C. STRYIENSKI - P. ARBELET, *Soirées du Stendhal club. Deuxième série: documents inédits*, Paris, Mercure de France, 1908, pp. 172-73. «Cent nouvelles», in quanto titolo al pari di «Le *Pecorone*», si potrebbe scrivere in corsivo e con l'iniziale maiuscola, visto che gli *Hecatommithi* sono le *Cento Novelle di M. Giovanbattista Giral di Cinthio Nobile Ferrarese*. «Cento Novelle» è il titolo che compare sul dorso dell'esemplare degli *Hecatommithi* posseduto e annotato da Stendhal (cfr. *infra*, par. 4 e fig. 3).

¹⁸ P. CHIESA, *Il "lavoro lento" del filologo*, «Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche. Rendiconti», CDXV (2018), pp. 439-52 (in part. pp. 448-50).

un atto filologico indispensabile per comprendere a fondo un testo scritto in una lingua diversa dalla propria:

Si veda in Giraldi l'episodio dei briganti che il comandante della polizia di Adria (Firenze) fa attaccare con i cani nei boschi vicini a Roma [...].

Ritengo che la maggior parte dei fatti da cui Cinthio ha tratto le sue cento novelle siano veri. Il *Pecorone*, le novelle di Bandello sono per me fatti storici. Bandello ci spiega l'arte *di novellare* e dice espressamente che bisogna raccogliere episodi veri. Credo meno a Boccaccio, letterato di professione e non brav'uomo come il vescovo di Agen.

Ho creduto di far bene sopprimendo questa specie di prove, ma il nostro tempo è pedante ed enfatico. Gli stupidi dicono che manco di serietà. Un collaboratore del «Globe» porterebbe *alle stelle* Cinthio e ci scriverebbe sopra due pagine¹⁹.

Il primo paragrafo richiede un rilievo di tipo ecdotico. In luogo del toponimo *Adria (Florence)* presente nel testo della Pléiade e transitato nella traduzione di Colesanti, andrebbe introdotto l'antroponimo *Adrien (Florent)*. Stendhal allude invero alla nona novella della settima deca degli *Hecatommithi*: il bargegello (*maréchaussée*) di papa Adriano VI Florent ricorre ai cani per stanare i briganti che infestano la campagna romana. Il ricorso ai cani sembra un dettaglio marginale, se non fosse che i briganti sono a loro volta paragonati ad animali in una sorta di fraseologia diegetica. Nei *Mémoires sur Napoléon* Stendhal osserva che i dettagli più minuti conferiscono al racconto l'autenticità del reale. È questa la ragione per cui l'*Histoire de la*

¹⁹ STENDHAL, *Passeggiate romane*, a cura di M. COLESANTI, nuova ed. riv., Milano, Garzanti, 1983, pp. 492-93. A causa del «riflesso di sinonimizzazione» che Milan Kundera (*I testamenti traditi*, Milano, Adelphi, 2000, p. 112) imputa a quasi tutti i traduttori, in particolare a quelli francesi di Kafka, la versione di Colesanti neutralizza però la triplice ripetizione della parola chiave della postilla, *anecdote(s)*.

peinture accredita a Giraldi *senior* la curiosità per i dettagli relativi alla realizzazione del Cenacolo. Di una «hypertrophie du détail» ha parlato Brigitte Diaz per la più tarda *Vita di Henry Brulard*, «comme si seul le détail, cristallisé en une image, pouvait être vecteur de vérité»²⁰.

Anche la postilla in esame celebra la verità del dettaglio, linfa vitale della narrativa. Dai dettagli cristallizzati di una novella di Giraldi («l'anecdote des brigands») si passa infatti ad affermarne la quasi generale attendibilità («Je regarde comme vraies la plupart des anecdotes dont Cinthio fait ses cent nouvelles»). Malgrado tale apertura di credito, l'autore delle *Promenades* ha creduto opportuno non menzionarvi gli *Hecatommithi*, ma ora si rammarica di non averlo fatto. È stato infatti disapprovato a causa di quella mancanza di serietà che l'*Avertissement* delle *Promenades* rivendica invece come un pregio; al Cinthio avrebbe dedicato sin troppo spazio un «globe», un articolista del «Globe».

Simili pensieri paiono obbedire all'immediatezza e alla sconnessione tipiche della scrittura privata *currenti calamo*. In realtà la menzione del periodico parigino è strettamente legata all'accusa di scarsa o nulla serietà. Che di questa difettassero

²⁰ *Maréchaussée d'Adrien (Florent)* è la lezione di altre edd. delle *Promenades* (Paris, Le Divan, 1931, p. 122, nota 1; Genève, Editions Cercle du Bibliophile, s. d., III, p. 420). Tra Sette e Ottocento due antologie comprendono la novella dei briganti braccati dai cani: *Novelliero italiano*, Venezia, Pasquali, 1754, III, pp. 52-58; *Novelle scelte dei più celebri scrittori italiani antichi e moderni*, Vienna, Heubner e Volre, 1818, pp. 131-38. Oggi l'ed. di riferimento è curata da S. VILLARI, Roma, Salerno Editrice, 2012 (III, pp. 1399-1404, per la novella). La cit. finale, come il precedente rimando ai *Mémoires sur Napoléon*, spetta a B. DIAZ, *Stendhal "Narcisse historien"*, «Recherches & Travaux», XC (2017), p. 6. Della «rimozione di ogni particolare che non abbia una immediata funzionalità narrativa» parla S. CARAPEZZA, *Milano negli Hecatommithi*, in questo stesso fascicolo di «Studi giraldiani», pp. 67-94: 68.

le *Promenades*, che in sostanza fossero frivole e non sempre attendibili, era rilievo comune ai primi recensori. Proprio quello del «Globe» l'aveva confermato il 24 di ottobre del 1829:

bien que le mot lui répugne, il y a dans ses recherches de la conscience et de la gravité. Le *Globe* [del 16 settembre] a cité quelques fragments de son livre, ceux qui se prêtaient le plus à être détachés. Mais il ne faut pas croire que tout soit sur ce ton.

La stessa reazione era stata vissuta da Stendhal in prima persona. Egli racconta nella lettera del 10 settembre 1834 che non v'è triste famiglia inglese che visiti Roma senza consultare le *Promenades*, aggiunge che gliene hanno parlato senza sapere che fosse lui l'autore, conclude che «ces bêtes trouvent que cela manque de gravité». Vale la pena d'indugiare sulla citazione per mettere in rilievo l'effetto d'eco rispetto sia a «des badauds disent que je manque de gravité», sia all'epiteto *archi-bête* affibbiato un tempo a Bossi²¹.

Quest'esame minuzioso potrebbe sembrare pedantesco e a conti fatti irrilevante. Esso tuttavia suggerisce che, anche grazie a Giraldi, nella postilla all'esemplare André Stendhal riflette sugli esiti delle proprie strategie d'autore. Tale riflessione si sviluppa lungo due linee espositive, l'una convergente nell'altra.

La prima linea riguarda la ricezione, l'orizzonte d'attesa dei lettori. L'audacia di uno scrittore fuori dagli schemi che non si

²¹ Le prime reazioni alle *Promenades* sono discusse in STENDHAL, *Voyages en Italie*, pp. 1599-1601. La rec. del «Globe» si legge nel to. VII, n. 85, 24 ottobre 1829, pp. 675-77: 676. Per un'estensione dell'indagine è di prammatica il ricorso a V. DEL LITTO, *Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine (1817-1843)*, Paris, Honoré Champion, 2001. Non è l'unico caso in cui Stendhal, per colpa del «secolo pedante», intende ripristinare una nota soppressa nelle bozze delle *Promenades*: si veda ad es. la giunta all'esemplare André riportata nell'ed. cit. dei *Voyages*, pp. 1679-81.

sia premunito blandendo i loro gusti suscita quasi sempre sconcerto e irritazione. Le *Promenades* avevano sì preso in esame l'alternativa fra «travailler pour le gros public ou pour *the happy few*», ma l'avevano risolta a favore del secondo termine. Dedicata a pochi, felici fortunati, quell'opera era però finita tra le mani del grosso pubblico, gitanti e gazzettieri che non riuscivano ad apprezzare né il tono della narrazione, improntato a signorile sprezzatura, né la *dispositio* idiosincratca dei materiali narrativi, distinti da salti, discontinuità, dissolvenze tra primi piani e sfondi, secondo il magistero dell'amatissimo Ariosto.

La seconda linea espositiva riguarda la produzione, in particolare l'*inventio*, già al centro del brano su Leonardo. La postilla all'esemplare André si riferisce a un passo delle *Promenades* relativo al brigantaggio in Italia. Stando ai commenti di Del Litto e di Caraccio, Stendhal ha elaborato quel passo a partire dall'*Histoire des républiques italiennes du Moyen Age* dello storico e critico letterario ginevrino Simonde de Sismondi; quindi ne ha ripresi temi e motivi all'inizio della *Badessa di Castro*, forse la più famosa delle *Cronache italiane* pubblicata nel 1839. Da Sismondi alle *Promenades*, dalle *Promenades* alla *Badessa di Castro*, dunque. Qual è il ruolo di Giraldi in questa mappa genetica?²²

Le due linee espositive s'intrecciano sino a coincidere nella parte iniziale della *Badessa di Castro*, quando il reperimento di temi e materiali attinenti al brigantaggio è vincolato alla competenza letteraria del lettore, anzi alla sua educazione come lettore di narrativa. A differenza dei briganti che s'oppongono al potere costituito, gli storici di professione – in nota sono elencati Giovio, Aretino, Roscoe, Robertson, Guicciardini – ne su-

²² La mappa genetica è riassunta da COLESANTI nella sua ed. delle *Passeggiate*, p. 492, nota 217. Una lettura intertestuale dell'opera di Stendhal è propugnata dalla *Dissertation* di F. MEIER, *Leben im Zitat. Zur Modernität der Romane Stendhals*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993.

biscono a tal punto i condizionamenti da perdere credibilità agli occhi di un lettore avvertito. A causa della diffidenza verso gli «scrittori generalmente approvati», il narratore dichiara d'aver tradotto o consultato testi sconosciuti e inaccessibili, ossia un manoscritto italiano, uno fiorentino, e otto volumi in folio: fonti di prima mano, a suo dire attendibili quanto le raccolte di documenti curate da Ludovico Antonio Muratori²³.

Iniziare un racconto con la storia della sua genesi e pubblicazione è un modo convenzionale per spingere i lettori a sospendere l'incredulità, a prestar fede a quanto stanno per leggere. In questo caso, però, l'espedito del manoscritto anonimo cela una vicenda più complessa sebbene non del tutto chiarita. Nel 1833 Stendhal aveva davvero scoperto una quarantina di «relazioni tragiche» manoscritte, storie sanguinarie di omicidi, vendette, tradimenti. Le aveva fatte trascrivere e rilegare in quattordici volumi, quindi aveva sottoposto alcune di esse a un procedimento di trasfigurazione giocato su diversi gradi d'impegno e complessità, dalla semplice riscrittura sino al rifacimento radicale. Da quei «racconti in forma di cronaca» avrebbero preso spunto non soltanto la *Badessa di Castro*, ma altresì la *Certosa di Parma*²⁴.

²³ Pietro Aretino pare una presenza incongrua nell'elenco di storici, non soltanto perché egli non lo è, ma anche perché viene considerato da Stendhal un oppositore al potere politico sia nell'*Histoire de la peinture* (p. 378, nota 1), sia in nota nelle *Promenades (Voyages)*, p. 640).

²⁴ Gli specialisti di Stendhal e di Giraldi hanno più volte preso in esame la varia e a volte discordante commistione di "reale" e inventato, con conseguenti riflessioni sui limiti elastici tra "verità" e invenzione. Spiccano per finezza le analisi di L. ROSCIONI, *La Badessa di Castro. Storia di uno scandalo*, Bologna, il Mulino, 2017 (da cui è tratta la definizione di «racconti in forma di cronaca»), e di E. MENETTI, *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Milano, FrancoAngeli, 2015.

Gli apografi dei racconti ritrovati nel '33 sono oggi custoditi a Parigi presso il *Département des Manuscrits* della Biblioteca nazionale di Francia. Al primo manoscritto in ordine di segnatura, l'*Italien* 169, Stendhal ha premesso di suo pugno alcuni appunti in vista di una prefazione alle *Cronache italiane*. Giraldi vi è nominato in due occasioni.

Les Romans suivis nous manquent pour peindre les mœurs de l'Italie de 1300 à Goldoni 1750. Ces recits, ceux de Bandello, de Giraldi Cintio donnent la peinture des Mœurs. En y ajoutant les annales de Muratori on a une idée juste de l'Italie.

Questa prima pericope (fig. 1) è rifiuta qualche carta più avanti in una versione più elaborata – ma visibilmente ancora provvisoria – rivolta *au curieux* (fig. 2):

Les récits que voici, ceux de Bandello et de Giraldi [sic] Cintio de Bto Cellini Soutenus par la lecture des Annales de Muratori, [et par le mépris pour mm. Sismondi, Roscoe, Botta et autres déclamateurs payés par un parti ou par un King,] donnent une idée parfaitement juste de l'Italie de l'an 1300 à 1750²⁵.

Siffatto materiale grezzo è comunque rispondente a un netto discrimine di valori sviluppato già dalle *Promenades* con una buona dose di rigidità programmatica: «sur toutes ces cho-

²⁵ È possibile un accesso diretto al ms. 169 grazie alla sua versione digitalizzata (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10036804g/f1.item>): per questo azzardiamo una possibile trascrizione, qui e sempre conservativa, che si differenzia in questo o quel dettaglio da altre proposte (STENDHAL, *Chroniques italiennes*, Paris, Le Divan, 1929, I, pp. XIV-XV; STENDHAL, *Mélanges intimes et marginalia*, Paris, Le Divan, 1936, II, p. 175; CARLO CORDIÈ, *Ricerche stendhaliane*, Napoli, Morano, 1967, pp. 508 e 516; STENDHAL, *Chroniques italiennes*, Genève, Editions Cercle du Bibliophile, 1968, II, p. 9; STENDHAL, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, 2007, II, p. 1018).

ses», scrive Stendhal al culmine di una riflessione dedicata alla tarda antichità romana, «cinquante pages des auteurs originaux en apprennent plus que cinq cents lues dans les écrivains modernes, presque tous vendus au pouvoir ou à un système»²⁶. Allo stesso discrimine di valori, che lo porta a preferire gli autori antichi agli scrittori moderni, quasi tutti venduti al potere o a un sistema (pagati da un partito o da un re), Stendhal accenna nel 1825 in un articolo del «London Magazine»:

People who have studied the history of the middle ages in the manuscripts of the Florentine libraries, and not in Mr. Sismondi's book [*scilicet l'Histoire des républiques italiennes du Moyen Age*], know that most of the tales of *Pecorone*, of Cintio, Giraldi, Bandello, &c. &c. are relations of events which actually happened in the eleventh and twelfth centuries²⁷.

«La maggior parte dei racconti» del *Pecorone*, di Giraldi e di Bandello sono relazioni di fatti davvero accaduti. Nella postil-

²⁶ STENDHAL, *Voyages*, p. 1110.

²⁷ *Letters from Paris, by Grimm's Grandson*, no. XII, «London Magazine», New Series, XII (1 dec. 1825), pp. 541-50: 548. Il commento alla versione francese di questo brano ad opera di C. DÉDÉYAN, *Stendhal et Carlo Porta*, in *Stendhal e Milano. Atti del XIV Congresso internazionale stendhaliano* (Milano, 19-23 marzo 1980), Milano, Olschki, 1982, vol. I, p. 310, ignora l'equivoco onomastico *Cintio, Giraldi* anziché *Cintio Giraldi*. Se non erro alcune edizioni critiche degli articoli di Stendhal o non intervengono, o distinguono *Cintio* da *Giraldi*, quasi fossero due autori. Cfr. ad es. STENDHAL, *Courrier anglais. London Magazine, Athenaeum*, Paris, Le Divan, 1936, pp. 267-68 (ma l'errata corrige della *Table alphabétique*, Paris, Le Divan, 1937, I, p. 71, prescrive la lezione *Cintio Giraldi*); oppure STENDHAL, *Paris-Londres. Chroniques*, Stock, 1997, p. 594. Si tratta però non di un errore d'autore per consuetudine o ignoranza, da preservare (Stendhal aveva già scritto la *Storia della pittura* e la *Vita di Rossini*: conosceva sia il nome di Giraldi sia, non si sa quanto a fondo, almeno due sue opere, i *Discorsi* e gli *Hecatommithi*), bensì o di un refuso non corretto, da emendare, o di un errore d'autore per distrazione, anch'esso da emendare.

la Stendhal cita allo stesso modo «la plupart des anecdotes» di Giraldi (qui *Cintio Giraldi*, prima *Geraldi Cintio*), e nomina gli stessi scrittori: l'autore del *Pecorone* è sostituito da Benvenuto Cellini soltanto nell'abbozzo di prefazione alle *Cronache italiane*. Per quanto lontani nel tempo e dissimili per occasione, natura e finalità, grazie a tali risposdenze interne ed esterne i passi citati s'illuminano a vicenda, tanto che permettono di spiegare Stendhal con Stendhal a dispetto di qualche forzatura. In definitiva «des écrivains modernes» sono gli storici al soldo del potere politico, gli «scrittori generalmente approvati» della *Badessa di Castro*, i «déclamateurs payés par un parti ou par un King» dell'abbozzo di prefazione. Di contro gli «auteurs originaux» sono quelli editi da Muratori, sono alcuni novellieri italiani, sono le relazioni tragiche scoperte nel '33²⁸.

Lo schema argomentativo giocato sull'antitesi fra letteratura (novellistica in particolare, vera perché dettagliata) e storiografia (non vera perché a libro paga dei potenti), è pericolosamente simile a una collaudata generalizzazione, che da una sequenza cronologica d'autori trae una conseguenza logica, ovvero che i più antichi sarebbero i più veritieri. Pur conscio del rapporto problematico fra la realtà e chi la narra, sia esso storico o letterato, Stendhal sembra ancorato a un'immagine intenzionalmente monodimensionale di Giraldi, a tal punto che non esita a manipolare con premeditata disinvoltura l'*Histoire* di Sismondi, una fonte privilegiata che potrebbe offrire un quadro diverso e più articolato.

Le accuse che Stendhal muove a Sismondi, di essere venduto al potere politico, Sismondi le aveva rivolte a Giraldi.

²⁸ Sull'omologia fra *anecdotes*, gli episodi veri di cui sono intessute le novelle di Giraldi, e *historiettes*, i racconti sanguinari da cui derivano le *Cronache italiane*, si veda la conclusione dell'articolo di G. RANNAUD, *Stendhal et la tentation de l'histoire*, «Romantisme», CVII (2000), pp. 5-22.

Stando all'*Histoire* questi sarebbe uno storico cortigiano la cui credibilità è pregiudicata dalla protezione politica ricevuta dagli Estensi. In particolare nel *De Ferraria et Atestinis principibus commentariolum*, uscito a Ferrara nel 1556 e volgarizzato nello stesso anno, Giraldi «dissimule les événements» relativi alla congiura di Giulio e Ferrante d'Este ai danni dei fratelli Ippolito e Alfonso. Un altro esempio d'interessata e colpevole reticenza è la ricostruzione storica del complotto ordito da papa Leone X per assassinare il duca Alfonso. Sismondi lo denuncia nella seguente nota bibliografica:

Muratori, *Annali d'Italia*, ad ann. 1520. T. XIV, p. 164. – Fr. Guicciardini, Lib. XIII, p. 171, qui supprime du complot le projet d'assassinat, auquel il est possible qu'il n'eût pas participé. Giraldi et Paul Jove se taisent sur cet événement odieux, et M. Roscoe se fonde sur leur silence pour le révoquer en doute. *Vie de Léon X*. Ch. XXIII, t. III, p. 524, trad.²⁹.

L'accesso diretto ai documenti originali conservati negli archivi estensi è una garanzia dell'autenticità di Muratori. Stendhal nelle *Promenades* non può che sposare questo punto di vista, visto che più volte insiste sui vantaggi d'interrogare senza intermediari le fonti primarie:

Là, Muratori, l'homme qui a le mieux connu l'histoire d'Italie et qui était prêtre, en a pris connaissance. Guichardin se garde bien

²⁹ *Histoire des Républiques italiennes du Moyen Age*. Par J.C.L. SIMONDE DE SISMONDI, Paris, Treuttel et Würtz, 1818, XIV, p. 463. Su Giraldi storico dissimulatore, cfr. il to. XIII, p. 329 della stessa opera. Se non ho visto male, queste sono le uniche citazioni dirette di Giraldi nell'ed. dell'*Histoire* nota a Stendhal. L'ardua aspirazione alla verità da parte dello storico vincolato al potere politico è il tema della lettera di Giraldi a Giovanni Manardi antologizzata dalla *Crestomazia* di Leopardi e oggi disponibile nel *Carteggio giraldiano* a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996, pp. 116-20.

d'avouer dans son histoire le projet d'assassinat; cette réticence a suffi pour le nier à un pauvre panégyriste anglais (M. Roscoë, *Vie de Léon X*); vous voyez que, lorsqu'on veut savoir quelque chose, il faut lire les originaux³⁰.

Questo paragrafo è due volte paradossale. Nel momento stesso in cui asserisce la necessità di leggere *recta via* gli originali, Stendhal rimaneggia notizie di seconda mano, per di più traendole dall'*Histoire* di Sismondi, a parole messa in quarantena, nei fatti eletta a repertorio di dati. In tal senso l'opera di Sismondi non è diversa dal trattato di Bossi su Leonardo. Tuttavia il gusto per la *brevitas* che governa la riscrittura di Bossi non basta a spiegare l'omissione della frase relativa a Giraldi e Giovio, i quali, diceva Sismondi, «se taisent sur cet événement odieux». Stendhal ha indirettamente conosciuto il Giraldi storico dell'arte e il Giraldi epitomatore estense, eppure continua a considerarlo un letterato, per meglio dire un novelliere, e in quanto tale necessariamente veritiero, visto che esiste una "verità di genere" che spetta alla novella³¹.

³⁰ È un dato acquisito che le *Promenades* raccontano la congiura e il complotto sulla scorta dell'*Histoire* di Sismondi, di cui però obliterano ogni rinvio a Giraldi: cfr. STENDHAL, *Voyages*, pp. 949-51 e 1027 (è il brano appena citato); note alle pp. 1709 e 1727. Già prima delle *Promenades* Stendhal raccomanda la lettura di documenti originali: «Prends pour maxime de ne lire que les originaux et que les historiens contemporains», scrive il 15 nov. 1816 (STENDHAL, *Correspondance générale*, Paris, Champion, 1998, vol. II, p. 734).

³¹ Manipolazioni disinvolute sino alla falsificazione sono state ravvisate nell'*Histoire de la peinture*: cfr. A. AUF DER HEYDE, *Voix hors champ: Stendhal historien de l'art contemporain dans l'Histoire de la peinture en Italie (1817)*, in *Stendhal, historien de l'art*, pp. 43-57.

3. Bandello e la tradizione della *narratio brevis*

Stendhal ha beneficiato dell'impegno testuale e critico sul canone dei novellieri italiani condotto dalla ricerca antiquaria a cavallo tra i secoli XVIII e XIX. Un recente saggio di Amedeo Quondam sul tema – l'«invenzione retrospettiva» della lunga tradizione della *narratio brevis* a partire dalla sua esplosione ottocentesca – assume come testo di riferimento la bibliografia *Delle novelle italiane in prosa* del bassanese Bartolomeo Gamba (*princeps* 1833). Un'opera (o il tomo di un'opera) di Gamba era presente nella biblioteca romana di Stendhal, ma non è dato sapere se si tratti proprio di quel repertorio, che Quondam definisce la «prima descrizione analitica di una biblioteca virtuale della tradizione novellistica»³².

Siamo invece più informati su quali e quanti novellieri Stendhal conservasse nella sua biblioteca reale. I libri di sua proprietà a Roma e a Civitavecchia sono in parte confluiti nel Fondo Stendhaliano Bucci della Biblioteca Comunale Centrale Sormani di Milano. Vi sono comprese svariate edizioni di novellieri: tra di esse non soltanto i summentovati Bandello e Fiorentino, ma altresì Parabosco, Grazzini e Sacchetti fanno parte della medesima collezione di libri economici color mattone, la *Raccolta de' novellieri italiani*, pubblicata in piccolo for-

³² A. QUONDAM, *La vittoria del Novellino nella tradizione delle forme narrative brevi*, «Carte Romanze», VII, 1 (2019), pp. 195-253: 221. Gamba compare nell'inventario riportato da F. BOYER, *La bibliothèque de Stendhal à Rome (1842)*, Paris, Editions du Stendhal-Club, 1923, p. 12. Se davvero Stendhal avesse conosciuto il repertorio di B. GAMBÀ, *Delle novelle italiane in prosa. Bibliografia*, Venezia, dalla tip. di Alvisopoli, 1833, avrebbe potuto imbattersi in un parere relativo a Giovanni Fiorentino («le novelle del *Pecorone* sono per lo più vere storie»: p. 32), che ne giustificerebbe forse il ripetuto accostamento a Giraldi e Bandello appunto nel segno della verità dei fatti narrati.

mato dall'editore milanese Giovanni Silvestri come prima sezione della *Biblioteca scelta di opere italiane antiche e moderne*³³.

La *Raccolta de' novellieri* fu inaugurata il 5 agosto 1813 dalle *Novelle di Matteo Bandello*. Il suo rilievo per Stendhal è da tempo agli atti. Armand Caraccio lo definisce allievo di Bandello: in lui il Grenoblese ha trovato «une leçon d'observation, une méthode d'exposition, une leçon de style», oltretutto una fonte d'ispirazione per l'incompiuto progetto teatrale *Francesca Polo*³⁴. L'edizione Pléiade delle *Promenades* fa tesoro delle indagini di Caraccio, tanto da rilanciarle con nuove proposte interpretative. Due sembrano utili ai nostri fini:

- *in primis* Bandello e Girdali sono uniti dal nome di Giuseppe Bossi. Dal già citato libro del pittore bustocco sul Cenacolo di Leonardo, Stendhal ha tratto una prima parziale cognizione dei due novellieri, trascrivendo nella sua *Storia della pittura* non soltanto l'*exemplum* vinciano da cui siamo partiti,

³³ Le postille stendhaliane ai libri del Fondo Stendhaliano Bucci disponibili *on line* (<http://www.digitami.it/stendhal/>) non sono del tutto fruibili a causa di problemi informatici indipendenti dalla volontà dei benemeriti curatori (cito soltanto Zinaida Yurovskaya, alla quale si devono la revisione e trascrizione delle postille agli *Hecatommithi*). La biblioteca digitale stendhaliana – da completare con V. DEL LITTO, *Les bibliothèques de Stendhal*, Paris, Champion, 2001 – ha rappresentato comunque un imprescindibile strumento di lavoro per la presente ricerca. Su Giovanni Silvestri: E. MARAZZI, *Silvestri, Giovanni*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XCII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 2018 ([http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-silvestri_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-silvestri_(Dizionario-Biografico)/)). Sulla *Raccolta de' novellieri*, cfr. M. BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Milano, FrancoAngeli, 2012, pp. 133-34.

³⁴ A. CARACCIO, *Variétés stendhaliennes*, Grenoble, Arthaud, 1947, pp. 30-50 (la cit. a p. 44), a mia conoscenza l'unico contributo in parte dedicato a Girdali e Stendhal, da integrare con A. BOTTACIN, *Ombre veneziane in «Francesca Polo»*, in EAD., *Saggi stendhaliani*, Moncalieri, C.I.R.V.I., 2013, pp. 67-78.

ma altresì la dedica di una novella di Bandello d'argomento leonardiano, la LVIII della prima parte;

- *in secundis* «les renseignements biographiques» a Bandello nelle *Promenades* sarebbero derivati dagli *Scrittori d'Italia* dell'erudito bresciano Giammaria Mazzuchelli. In effetti i suoi medaglioni biografici sono esaltati da una pagina delle *Promenades* fittiziamente datata 19 agosto 1827: «le comte Mazzuchelli a laissé d'excellentes notices sur la plupart des Italiens célèbres du Moyen Âge»³⁵.

Le due proposte meritano d'essere discusse partitamente.

- Chappuy è uno dei tanti pseudonimi di Henry Beyle, il quale però non sembra aver conoscenza diretta e accertata di Gabriel de Chappuys, traduttore di Giraldi e Bandello. È Bossi ad aver avvicinato per la prima volta Stendhal ai due novellieri accomunati da una lunga eclissi editoriale. Vincenzo Bandello, priore del convento delle Grazie coprotagonista del racconto di Giraldi, era zio del futuro novelliere Matteo, allora giovane novizio domenicano. Questi, nella dedica riportata da Bossi, racconta che da adolescente aveva avuto modo di vedere «più volte» Leonardo giungere di buon mattino nel refettorio, issarsi sui ponteggi e mettersi al lavoro. Dunque Matteo Bandello e Giraldi *senior* possono raccontare come dipingeva Leonardo poiché ne sono stati – poiché *dicono* di esserne stati – testimoni autoptici. Il riscontro testimoniale dei fatti è un espediente tipico della novellistica che consente di aumentare

³⁵ STENDHAL, *Voyages*, pp. 620, nota (la lode a Mazzuchelli), e 1622-23 (le proposte interpretative derivate da Caraccio). Su Stendhal e Bandello, cfr. ora la tesi di dottorato di Nicolas Allard (*Le récit court stendhalien*, discussa alla Sorbonne Nouvelle - Paris III, sotto la direzione di Paolo Tortonese, il 2 giugno 2017). L'ultimo art. su Mazzuchelli è di L. SILVANO, *Una pagina inedita degli «Scrittori d'Italia» del Mazzuchelli: la biografia dell'umanista bresciano Ubertino Posculo*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXCIV, 649 (2018), pp. 76-89.

l'effetto di realtà, nel senso che è vero ciò che viene presentato come tale. A questa modalità narrativa sembra alludere un passaggio della prima postilla esaminata, ossia che «Bandello raconte l'art *di novellare* et dit expressément qu'il faut recueillir des anecdotes vraies».

L'espédiente della *adtestatio rei visae* o *auditae* conduce al cuore dell'arte narrativa stendhaliana. Stando a quanto riferisce la *Prefazione*, la *Certosa di Parma* nasce dal racconto del nipote di un canonico padovano. Successive redazioni di quella *Prefazione*, registrate fra le *Notes et variantes* dell'edizione Martineau, ruotano tutte attorno a rimandi a Bandello, sull'esempio del quale l'io narrante afferma di volersi attenere all'ostensione documentaria quale garanzia massima di veridicità e autenticità. «Imiterò il vostro antico novelliere Bandello, vescovo di Agen», si legge ad esempio nell'edizione del 1853, «che si sarebbe fatto scrupolo di trascurare un solo particolare vero o d'aggiungerne di nuovi»³⁶.

- Non persuade invece l'altra proposta critica, che Mazzuchelli avrebbe fornito a Stendhal le notizie su Bandello presenti nelle *Promenades*. Quel che i paleografi chiamano il “colpo d'occhio” basta di per sé a evidenziare che il rimando agli

³⁶ STENDHAL, *Romans et nouvelles*, édition établie et annotée par H. MARTINEAU, Paris, Gallimard, 1989, II, pp. 1375-76. Queste convenzioni rappresentative, tra cui il ricorso al racconto in prima persona o il riscontro testimoniale dei fatti, risentono dell'interferenza fra scrittura della storia e scrittura del romanzo: sono proprie cioè sia della letteratura (non soltanto della novellistica: cfr. J. HERMAN - M. KOZUL, *Il romanzo legittimato, o la retorica della prefazione*, in *Il Romanzo*, a cura di F. MORETTI, vol. IV. *Temi, luoghi, eroi*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 133-54), sia della storiografia (l'elemento testimoniale caratterizza i memoriali pubblicati in Francia fra 1820 e 1840, cui s'attiene lo stesso Stendhal: cfr. C. MARIETTE, *Pour Stendhal, quelle histoire?*, «Recherches & Travaux», XC, 2017 [<http://journals.openedition.org/recherchestravaux/917>]).

Scrittori d'Italia è fuorviante. I novellieri del Fondo Stendhaliano Bucci offrono una soluzione più economica: la pagina delle *Promenades* fittiziamente datata 19 agosto 1827 riscrive in larga parte la Prefazione dell'ed. Silvestri di Bandello. Il confronto tra le *Promenades* e la Prefazione di Silvestri sarà condotto in modo dettagliato poiché getta luce indiretta su Stendhal lettore di Giraldi³⁷.

La preminenza letteraria non ancora riconosciuta di Bandello è convinzione comune a Silvestri (che lo definisce «insigne scrittore [...], il più raro di tutti») e a Stendhal (secondo cui Bandello, «excellent romancier [...], ne jouit pas de la réputation dont il est digne», quasi a conferma del gusto corrotto del grosso pubblico). Su questa base Stendhal attribuisce al solo Bandello due peculiarità complementari che Silvestri riconosce a tutti i novellieri, ossia il realismo e la rappresentazione dei costumi. A detta di Silvestri «le Nouvelles, almeno per la massima parte, contengono avvenimenti reali», poiché «dipingono, quasi in altrettanti piccoli quadri, i costumi degli uomini e de' popoli». Nella sua copia delle *Novelles* bandelliane, Stendhal evidenzia la prima frase con due righe perpendicolari, riassume la seconda con la postilla a lapis *Miroir des mœurs* sul margine superiore. «Il n'invente rien, ses nouvelles sont fondées sur des faits vrais», traduce poi nelle *Promenades*, visto che vede appunto rappresentati in quelle novelle «des mœurs du quinzième siècle». La riscrittura avviene dunque sul filo dell'analogia, ma non esclude il contrasto. Silvestri afferma che chi legge le novelle non è sempre in grado di spogliarsi dei propri «pregiudizi»; Stendhal osserva al contrario che proprio Bandello è in grado di guarirci dai «préjugés» indotti dagli

³⁷ Dalla *Correspondance générale*, III, p. 659, risulta che Stendhal stava leggendo Bandello agli inizi del 1828.

storici contemporanei Botta, Sismondi, Roscoe (ennesima versione dell'antitesi stendhaliana fra storici e letterati)³⁸.

La forte permeabilità fra i giudizi su Giraldi e Bandello deriva dalla cultura letteraria di Stendhal, che li inquadra grazie al trattato di Bossi sul Cenacolo e all'edizione Silvestri delle *Novelle*. Giraldi e Bandello sono ambedue scrittori attendibili, poiché riportano ciò che hanno visto o che è stato loro raccontato. La loro è un'attendibilità narratologica più che fattuale: essi ricorrono a codici convenzionali accettati per buoni, socialmente riconosciuti nella loro capacità di formalizzare l'esperienza del reale. Abbiamo visto che di uno di quei codici, l'*adtestatio rei visae* o *auditae*, Stendhal s'appropria in prima persona. Ora possiamo aggiungere che l'*adtestatio* ha una ricaduta stilistica, nel senso che chi è presente come testimone agli eventi che narra si guadagna *ipso facto* un'autenticità lessicale. Ciò che Marie-Pierre Chabanne ha rilevato riguardo all'*Histoire de la peinture*, ossia che l'italiano potrebbe essere considerato la lingua originaria di quell'opera, andrebbe forse ribadito per le *Promenades*.³⁹ Un altro degli *addenda* all'esemplare André recita:

³⁸ I *loci paralleli* si rinvencono in STENDHAL, *Voyages*, pp. 620-21; e nella *Prefazione degli Editori a Novelle di MATTEO BANDELLO*, Parte Prima. Volume Primo, Milano, per Giovanni Silvestri, 1813 (Fondo Stendhaliano Bucci, 0331), pp. V-XIV (a p. VII per la postilla). A sua volta Silvestri riecheggia la *Notizia de' novellieri italiani* di A. M. BORROMEO, Bassano, Remondini, 1794, p. XV: «il novelliero del Bandello è quasi come un magico quadro, che ci rappresenta squisitamente gli usi, e i costumi delle nobili famiglie del sec. XVI». Una lettera del 1831 offre una nuova versione dell'antitesi storici *vs.* letterati: cfr. STENDHAL, *Correspondance générale*, IV, pp. 78-79.

³⁹ M. P. CHABANNE, *Les langues étrangères dans l'Histoire de la peinture en Italie*, in *Stendhal à Cosmopolis. Stendhal et ses langues*, a cura di M. R. CORREDOR, Grenoble, UGA, 2007, pp. 83-94: 83.

De même, on veut voir une fille, on monte chez elle. En Italie, vers 1500, les courtisanes avaient des amants, on n'entrait pas chez elles ainsi de but en blanc (Giraldi Cinthio, 53). Il fallait lui faire la cour. Il y avait *incertitude*, donc beaucoup plus de possibilité à l'*amour*. Il paraîtrait, d'après Giraldi Cinthio, que le mot de courtisane n'a commencé à être employé en Italie qu'un peu avant l'époque où il écrivait⁴⁰.

La parentetica «Giraldi Cinthio, 53» è un rinvio alla pagina 53 del primo tomo degli *Hecatommithi* del 1608, in particolare all'inizio della terza novella dell'Introduzione alla prima parte, la novella di Nina e del siciliano. Stendhal ha in mente questa pagina quando postilla che le cortigiane del Rinascimento italiano «hanno degli amanti», e che «non si entra da loro di punto in bianco». In effetti più lo *status* della donna pubblica era prossimo a quello della dama di corte, più l'accesso al suo *boudoir* era appannaggio di una clientela ridotta e rigidamente selezionata. Ma il rinvio alla novella di Giraldi suggerisce d'intendere che per Stendhal la difficoltà è legata non allo *status* sociale della prostituta, bensì alla sua legittima vita affettiva. La novella dimostra appunto che l'*amour fou* di Nina la Bionda per un avaro siciliano omosessuale, una passione totalizzante ma all'inizio non ricambiata, cancella almeno temporaneamente ogni possibilità di successo erotico per qualunque altro cliente-pretendente.

La stessa novella contiene un riferimento metalinguistico al neologismo *cortigiana*:

oggi il mondo, avedutosi con che maniera si debba regger l'uomo nell'essere con queste donne pubbliche, *ha* lor dato convenevolmente nome di cortegiane, quasi che ci abbia egli voluto mo-

⁴⁰ STENDHAL, *Œuvres intimes*, édition établie par V. DEL LITTO, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1982, t. II, p. 171 (corsivi nel testo). Correggo in *De même* il refuso iniziale *De même*.

strare che il fingere con esse, che son tutte finte, sia il rimedio di ripararsi alle loro insidie.

Visto che tra cortigiani domina la finzione, è appropriato chiamare cortigiane donne che simulano e con le quali fingere è necessario. Rispondere alla finzione con la finzione è l'autodifesa che Giraldi, memore della lezione ariostesca, prescrive all'uomo di corte protagonista del suo trattato edito nel 1569⁴¹.

Benché nella postilla nomini soltanto Giraldi, Stendhal non ignora che Bandello stesso riflette sullo slittamento semantico del termine *cortigiana* in relazione agli ambienti della Curia pontificia. «Parlerò delle cortigiane, che per dar qualche titolo d'onestà all'esercizio loro, s'hanno usurpato questo nome di cortigiane», precisa Bandello nella novella LI della seconda parte. Nell'esemplare del Fondo Stendhaliano Bucci 0335, sul margine superiore della stessa pagina che contiene la frase appena riportata, Stendhal verga a lapis l'annotazione «Cour de Rome», relativa all'ambientazione della novella. Alla corte di Roma è utile rifarsi per una più precisa determinazione cronologica. Che cosa intende Giraldi quando scrive che «oggi» si usa il termine *cortigiana*? Si sa che l'orrido comincia-

⁴¹ Il passo degli *Hecatommithi* si legge nell'ed. Villari, I, p. 131; ivi, pp. 98 e 110-11, altri riferimenti a *cortigiana* come giustificabile neologismo. È tipico il motivo per cui «l'infingere co' simulatori è cosa lodevole» (così l'allegoria del canto terzo del *Furioso*, ed. Valvassori). Sembra però possibile individuare una consonanza anche lessicale fra il trattato di Giraldi (*L'uomo di corte*, a cura di W. MORETTI, Modena, Mucchi, 1989, p. 64: «se avverrà che, per ben felice e fortunata sorte, ritrovi uno che sia vero amico per lunga e certa prova [...], averà egli quel caro, quello amerà, quello onorerà, a quello aprirà i segreti suoi») e l'*incipit* del quarto canto del *Furioso* («se, dopo lunga prova, a gran fatica | trovar si può chi ti sia amico vero, | et a chi senza alcun sospetto dica | e scoperto mostri il tuo pensiero»).

mento degli *Hecatommithi* è il Sacco di Roma del 1527. Nella curia romana la nuova accezione del termine sembra però anteriore d'una ventina d'anni almeno. Al 1498 e al 1502 risalgono infatti le note pagine del diario in cui l'allora maestro di cerimonie del Papa, Johannes Burckardt (1420-1506), definisce le cortigiane con l'apparente ossimoro di *meretrices honestae*⁴².

Le cortigiane oneste – vale a dire non caste, bensì colte, compiacenti, dotate di spirito e ingegno, muse di poeti e artisti, a volte, almeno in apparenza, cantanti, musiciste e poetesse in proprio – godevano di uno *status* socioeconomico così elevato da distinguersi in automatico dalle numerose colleghe di basso rango, la più grottesca delle quali fu immortalata dalla lettera di Machiavelli del dicembre 1509. È vero d'altro canto che nei censimenti della popolazione romana del 1511-'18 e del 1527, «cortesane» sono definite molte, moltissime donne da trivio, probabile indizio del fatto che il termine smise presto d'indicare soltanto un'*élite* ristretta e privilegiata⁴³.

⁴² Stando a DEL LITTO, *La vie intellectuelle*, p. 488, estratti di Burckardt figurano nell'introduzione all'*Histoire de la peinture* grazie alla mediazione di Roscoe. Un passo del ms. 169 della BNF, «Burchard sur Alexandre VI (Corpus historicum medii aevi page 1250) me semble vrai», suggerisce però che Stendhal conoscesse direttamente il diario di Burckardt in quell'ed. settecentesca, il *Corpus historicum Medii Aevi, sive scriptores res in orbe universo [...]*, Lipsiæ, Gleditschii, II, 1723, col. 2134. Se così fosse, la determinazione cronologica della postilla in esame, «verso il 1500», sarebbe molto più precisa e ragionata di quel che sembra.

⁴³ Sul significato socioculturale della prostituzione nel Cinquecento, cfr. da ultimo S. MANTIONI, *Cortigiane e prostitute nella Roma del XVI secolo*, Ariccia (RM), Aracne, 2016 (con richiami a GiralDI, bibliografia pregressa e testo completo dei censimenti citati). La lettera di Machiavelli si legge nelle *Opere* a cura di C. VIVANTI, Torino, Einaudi, 1999, II, pp. 205-06.

4. L'esemplare degli *Hecatommithi* annotato da Stendhal

È necessario supporre, fra Stendhal e Giraldi, o meglio fra Stendhal e un gruppo significativo di *conteurs italiens*, la mediazione di svariati filtri storici e culturali, fra i quali sarà da giudicarsi preminente quello della critica e storiografia artistico-letteraria, da Bossi a Sismondi e a Silvestri. La conoscenza diretta degli *Hecatommithi* da parte di Stendhal è senz'altro più tarda: al 1824 risale la prima citazione stendhaliana del centonovelle cinthiano in un'opera a stampa. La *première partie* della *Vita di Rossini* offre infatti un breve ragguaglio bibliografico sull'«antique légende italienne» alla base dell'*Othello* di Shakespeare⁴⁴.

A quest'altezza cronologica Stendhal cita gli *Hecatommithi* del 1608, di cui si giova anche come termine di paragone temporale: annota «Venise, 1607. | Contemporain des hecatomiti di G.^{di} | Cintio» sul *recto* della carta anteriore di guardia di un libro del Fondo Stendhaliano Bucci (0872), *La famosa historia di Stella Doro Prencipe d'Inghilterra*, uscito appunto a Venezia nel 1607. L'edizione degli *Hecatommithi* del 1608, presente anche nelle biblioteche di Walter Scott e di Giacomo Leopardi, rimane nella disponibilità di Stendhal ancora per qualche anno: ad essa rimandano infatti le due postille all'esemplare André delle *Promenades* in cui è nominato Giraldi. Soltanto in seguito Stendhal deve essersi procurato la «quarta impressione» degli *Hecatommithi* del 1580, anch'essi preservati nella Biblioteca Sormani (Fondo Stendhaliano Bucci 0611). A dire il vero le sale neoclassiche del Centro Stendhaliano custodiscono soltanto il secondo dei due tomi pub-

⁴⁴ *Vie de Ros[s]ini, par m. de STENDHAL; ornée des portraits de Rossini et de Mozart. Première partie*, Paris, chez Auguste Boulland et C.ie, 1824, p. 276, nota 1.

blicati dai fratelli Fabio e Agostin Zoppini, eredi di Francesco Rampazetto secondo il *colophon* del primo tomo datato 1579. Quel secondo tomo potrebbe provenire dall'ultima dimora romana di Stendhal. Nell'inventario *post mortem* dei suoi libri presenti al numero 48 di Via Condotti, dopo il *Decameron* e il *Pecorone* figura un volume unico genericamente denominato «Cento Novelle»; così è scritto anche sul dorso degli *Hecatommithi* del Fondo Stendhaliano Bucci (fig. 3), «Giral: | di. | 100 No: | velle P. S:^a | : | 2.» (Giraldi. Cento novelle, parte seconda 2.)⁴⁵.

Uno dei passati proprietari di quell'esemplare degli *Hecatommithi* era un certo Costanzo Pellegrini⁴⁶. Sotto il suo nome, in posizione centrale sul *verso* del frontespizio (fig. 4), Stendhal ha apposto a lapis la firma d'appartenenza in latino «nunc henrici Beyle» (la versione in inglese «to Mr. Beyle.» s'intuisce sulla metà superiore della copertina anteriore esterna).

Non è possibile accertare quando il signor Beyle sia entrato in possesso del tomo. Tra le sue annotazioni autografe mistilingui compaiono però tre date: due sulla copertina, ottobre

⁴⁵ BOYER, *La bibliothèque de Stendhal*, p. 11. Per una descrizione bibliologica degli *Hecatommithi* del 1580 e del 1608, si rimanda alla *Nota al testo* dell'ed. Villari, III, pp. 2017-18 e 2023-24. Alla bibliografia sull'esemplare postillato del 1580 indicata dal sito della biblioteca digitale stendhaliana, s'aggiunga soltanto DEL LITTO, *Les bibliothèques*, p. 219. Cfr. infine il *Catalogue of the Library at Abbotsford*, a cura di J. G. COCHRANE, Edinburgh, 1838, p. 121; e il *Catalogo della biblioteca Leopardi in Recanati (1847-1899)*, a cura di A. CAMPANA, Firenze, Olschki, 2011, p. 143.

⁴⁶ Questo Carneade vive soltanto nelle bibliografie. Forse è un contemporaneo di Stendhal (se è lui l'autore di un *Volgarizzamento d'alcune odi di Anacreonte* datato 1822 e conservato dalla Biblioteca comunale Aurelio Saffi di Forlì); forse è vissuto un secolo e mezzo prima (il fondo antico della Biblioteca Statale di Lucca attribuisce a un autore con quel nome opere devozionali, ad es. *Lilium inter spinas, sive de Virgine Maria Christi matre*, Antuerpiae, ex officina Trognesianae, 1691).

1832 e 1° gennaio 1840, la terza sui vivagni di una pagina interna (c. 77v): «quel prince | romain aurait | ce courage | en 1841?», appunta Stendhal, a riscontro dell'affermazione spavalda di un personaggio storico comune alla *Badessa di Castro* e agli *Hecatommithi*, Fabrizio Colonna, il quale vorrebbe piuttosto morire che finire nelle mani dei Francesi. La data più alta, ottobre 1832, colloca il primo incontro di Stendhal con gli *Hecatommithi* durante il consolato a Civitavecchia, la «petite ville» da cui salpano alla volta di Marsiglia i novellatori di Giraldo in fuga dal Sacco di Roma⁴⁷.

La *Tavola della seconda parte de gli Hecatommithi* (fig. 5), ovvero l'indice delle rubriche delle novelle alle cc. A[2]v-A3r, consente di dare uno sguardo d'insieme a Stendhal lettore di Giraldo. Sul margine inferiore sinistro si allungano due annotazioni a lapis (fig. 6) contrassegnate dagli stessi numeri incolonnati lungo il margine interno. La prima annotazione, «1 voila la nature italienne | impossible ailleurs ca me | semble», si riferisce a una novella amata anche da Cervantes: «Livia ha un solo figliuolo, gliela uccide un giovane a caso, il quale fuggendo la famiglia del podestà, si nasconde in casa della madre del morto». La seconda annotazione, «2 Nouvelle | bonne», è una lode rivolta alla novella successiva, risolta dall'atto di liberalità del conte Costabili. Alla carta di destra tre rubriche sono affiancate in verticale da parentesi graffe. Le novelle segnalate sono la sesta (Dante motteggia Cangrande della Scala) e la nona della settima deca (i briganti braccati dai cani: la novella richiamata nella prima postilla all'esemplare André); la quarta dell'ottava deca (la cameriera Matea). Infine sul margine esterno si legge la scritta «Pièce de | Shakspeare» accanto alla novella di Iuriste alla base di *Measure for measure*. Questo pri-

⁴⁷ Cfr. S. SERANGELI, *Il console Stendhal e la "petite ville" di Civitavecchia*, presentazione di Massimo Colesanti, Moncalieri, C.I.R.V.I., 2014.

mo, parziale consuntivo suggerisce che Stendhal ha sfogliato gli *Hecatommithi* non tanto in cerca di trame, quanto per saggiare la qualità estetica di novelle che rispecchiano la natura italiana e che collocano l'autore in un contesto europeo, come fonte di Shakespeare⁴⁸.

Nel primo Ottocento la fortuna europea di Giraldi riceve impulso dal legame privilegiato con Shakespeare. La prima delle cosiddette *Cronache italiane* di Stendhal, *Vanina Vanini*, appare sulla «Revue de Paris» del dicembre del 1829. Lo stesso numero ospita la traduzione della novella giraldiana del *Moro* ad opera di Étienne Jean Delécluze. Questi osserva che la novella degli *Hecatommithi* avrebbe ricevuto nuovo interesse dalla messa in scena parigina dell'*Otello* tradotto da Alfred de Vigny. Nel momento stesso in cui contesta l'idea che Giraldi sia stato un mero collettore di temi e motivi plasmati dal genio di Stratford, il traduttore italiano di Vigny fa intendere che quello era il modo diffuso d'impostare la questione, con cui avrebbe dovuto confrontarsi chiunque volesse affrontarla⁴⁹.

⁴⁸ Cfr. da ultimo sul tema I. ROMERA PINTOR, *El reflejo de Giraldo Cinthio en la Inglaterra de Shakespeare*, «Lingue e linguaggi», XXVII (2018), pp. 391-410 (con ulteriore bibliografia). Che a Stendhal sia stato mostrato un esemplare degli *Hecatommithi* pubblicati a Venezia nel 1593 e postillati da Shakespeare, allora residente nella stessa città, è ovviamente una trovata romanzesca escogitata da chi si nasconde dietro lo pseudonimo di ELEAS, autore di *Otello*, *Stendhal e il San Carlo*, Napoli, Società editrice napoletana (Ercolano, Buona Stampa), 1986, pp. 25-26.

⁴⁹ *Teatro completo di ALFREDO DI VIGNY. Versione per cura di Gaetano Barbieri*, vol. III, Milano, Vedova di A. F. Stella e Giacomo figlio, 1838 (alle pp. 8-9 il giudizio di Barbieri su Giraldi a parziale rettifica di quello di Vigny tradotto alle pp. 222-23). Stando allo storico inglese CHARLES MILLS (1788-1826), *The Travels of Theodore Ducas*, London, Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1822, vol. II, p. 322, il deprezzamento complessivo dell'opera di Giraldi (novelle e tragedie stravaganti per trama e stile) è in parte riscattato dall'alto tono di moralità del novelliere.

Una corposa sezione di quel numero della «Revue de Paris» è tra le carte del Fondo Stendhaliano Bucci⁵⁰. In particolare il margine inferiore della prima pagina non numerata di *Vanina Vanini* accoglie una lunga postilla autografa a lapis, di lettura disagiata a causa ora della grafia indecifrabile ora della rifilatura eccessiva. Si riesce comunque a intendere che Stendhal, forse sollecitato dai riflessi shakespeariani della fortuna di Giraldo, torna su un tema che gli è caro, i meccanismi dell'*inventio*, quando scrive tra l'altro nell'angolo inferiore sinistro:

Génie | dit les [illeggibile] | gignere, gigno | en Shakespeare |
c'est plutot féconder. Shak | prend tous ses contes dans Giraldo
Cinthio.

Lo sviluppo del pensiero è lineare: prima l'etimologia (genio da *gignere*), poi una metafora usurata (il libro figlio dell'intelletto), infine un'iperbole (Giraldo unica fonte di Shakespeare). L'*inventio* presuppone la tradizione culturale e la sua continua reinterpretazione nel presente, come insegna lo stesso Stendhal autore-rielaboratore dei *Discorsi* di Giraldo, della prefazione di Silvestri, dei manoscritti alla base delle *Cronache italiane*. La metafora del *féconder* in sé è vuota di significato. Quali sono i criteri che presiedono alla (ri)scrittura di un testo⁵¹?

Alcune sue storie sono nuove, altre sono «old favorites of the Italians, freshly tricked out» (segue il racconto della novella del Moro).

⁵⁰ Del *tome neuvième* del 1829 della «Revue de Paris», 258 pagine in tutto, il Fondo Stendhaliano Bucci 0878 conserva solo le pp. [83]-140, comprendenti *Vanina Vanini* (pp. 101-25), ma non la traduzione della novella giraldoiana (pp. 141-56). L'estratto della «Revue», preceduto e seguito da cc. bianche, due delle quali annotate, è legato con le *Poesie di Vincenzo Monti con note*, Milano, per Antonio Fontana, 1830. Sul dorso in pelle compare il titolo onnicomprensivo «Omero | del Monti | e Vanni», per *Vanini*.

⁵¹ La postilla su Giraldo era già stata decifrata da L. ROYER, *Stendhal imitateur de Scarron*, «Mercure de France», CCLV, 872 (15 ottobre 1934),

Un conto è la fecondazione, un altro la superfetazione, si potrebbe dire in prima battuta. Due tipi di cancellature a lapis, orizzontali per limitate porzioni di testo, verticali per più righe o paragrafi interi, segnano le cc. [138]*v*-139*r* (fig. 7).

Ha ragione Italo Calvino quando sostiene che il metodo di Stendhal si fonda «sul vissuto individuale nella sua singolarità irripetibile», e che perciò si contrappone «alla filosofia che tende alla generalizzazione, all'universalità, all'astrazione, al disegno geometrico»⁵². In accordo al gusto per la *brevitas* che governa la riscrittura *abrégée* dei *Discorsi*, Stendhal cassa le generalizzazioni gnomiche (ad es. «la Fortuna, che a buoni è contraria, & a malvagi favorevole»), con le quali Giraldi prova a inquadrare la novella in una cornice moralistica. All'angolo superiore sinistro campeggia su due righe oblique la spiegazione «J'efface | l'ennuyeux».

Quest'arte del levare si esercita sulla VII novella dell'ottava deca, quella in cui Semne si vendica del suo stupratore. Vicino alle ultime battute, dopo aver biffato altre limitate porzioni di testo («ingratissimo, et», «che degnamente ucciso si giace»), Stendhal ne traccia il bilancio conclusivo (fig. 8): «ici l'auteur | est plat | et emphatique. | – | Fait vrai | probab^t | arrangé | par l'auteur» (c. 141*v*). Lungo il margine esterno dell'indice delle rubriche lo stesso giudizio sulla stessa novella è ripartito tra due postille, «plat», e «tous ces faits | me semblent | vrais» (c. A3*v*)⁵³.

pp. 251-68: 267. Il libro come figlio dell'intelletto è una metafora topica diffusa da Platone a Manzoni: cfr. E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1995, pp. 150-54.

⁵² I. CALVINO, *La conoscenza della Via Lattea*, in *Stendhal e Milano*, cit., I, p. 11.

⁵³ Il testo della novella di Semne si legge nell'ed. Villari, III, pp. 1500-11; da una variante di stato relativa alla didascalia discussa a p. 2007 risulta che una precedente versione prevedeva il suicidio della protagonista.

Platitudo e *vérité* sono i criteri chiamati in causa, il primo negativo, il secondo positivo. Il criterio negativo sembra più facile da definire. «Plate» è prima di tutto l'odiata città natale di Grenoble, rileva Armand Hoog: da una posizione topografica Stendhal ricava un *vitium* stilistico deprecato per tutta la vita⁵⁴. Basterebbe invece ripercorrere le pagine precedenti per accertarsi che il criterio positivo, la verità, ha uno spettro semantico assai più ampio. L'aspirazione alla verità accomuna gli *anecdotes*, gli episodi veri di cui sono intessute le novelle dei vari Giraldi e Bandello, alle *historiettes*, i racconti sanguinari da cui derivano le *Cronache italiane*. Al criterio di verità si attiene chi racconta le cose come sono percepite o intese da un punto di vista soggettivo. Scrive Stendhal nell'introduzione a *Vittoria Accoramboni* che l'autore del manoscritto mai giudica un fatto, mai vi prepara il lettore, si preoccupa solo di narrare secondo verità, «raconter avec vérité». In base alla stessa logica, a c. 140r, sotto la frase «questo Ribaldo non si rimanga senza la dicevole pena», Stendhal sottolinea «dicevole» e commenta che «l'auteur parle | et non le personnage» (fig. 9). Sembra quasi che l'eclissi del narratore sia finalizzata ad accrescere l'effetto di reale.

Per quanto soggettiva, dunque virtualmente finta, l'invenzione romanzesca non è falsa, nel senso che nasce dalla rielaborazione di un nucleo di realtà. V'è una lettera del 4 maggio 1834 in cui Stendhal raccomanda alla destinataria di pensare

⁵⁴ A. HOOG, *Vie de Stendhal. 1. Stendhal avant Stendhal: 1783-1821*, Paris, Garnier, 1983, p. 46. L'aggettivo *plat* risulta ulteriormente definito nell'ambito di dittologie sinonimiche. Giraldi nella novella di Semne sarebbe «plat et emphatique»: secondo la prima postilla all'esemplare André era *enfatico* il secolo in cui viveva Stendhal. Nell'illeggibile e nel banale («illisible et plat») egli temeva di cadere qualora avesse rielaborato in senso virtuoso la seconda parte della *Badessa di Castro* (lettera del 16 marzo 1839, in STENDHAL, *Correspondance générale*, VI, p. 171).

sempre all'esperienza reale quando descrive un uomo, una donna, un luogo. A dire il vero «Stendhal sa benissimo che la verità ricreata nell'opera d'arte è qualitativamente diversa rispetto a quella del mondo empirico: è una verità dello *stile*, l'unica che possa sprigionare quell'«effetto elettrico» a cui sostiene di avere mirato in ogni sua opera»⁵⁵. Forse per questo è giudicata «impossibile» (c. 141r) la cattura del violentatore di Semne per mano dei parenti di lei, perché la scena non è sorretta da adeguati mezzi retorici e stilistici, come l'*adtestatio rei visae et audita* di cui abbiamo parlato qualche pagina fa.

Stendhal deve invece aver ritrovato quella «verità dello stile» nella già citata seconda novella della sesta deca, incentrata sull'atto di reciproca liberalità tra Fabrizio Colonna e Alfonso II d'Este. Dopo aver scritto, sul margine esterno, «histoire | de Jules II.», annota più in basso «vraie finesse | et | vrai stile», con una graffa marginale in rispondenza alla postilla (c. 77r). La verità non è extratestuale, non richiede un rinvio al di fuori della scrittura. Qui il termine *verità* è un marcatore estetico d'immediatezza e potere mimetico, almeno stando al successivo commento bilingue relativo alla scena decisiva, quella in cui il duca Alfonso salva Colonna in balia dei soldati francesi durante la battaglia di Ravenna (c. 77v). «Peinture | frappante | de vérité | evidenza | della pittura», annota Stendhal, a conferma della «preminenza del codice pittorico» di cui parla Barthes. Un ultimo apprezzamento si legge alla carta successiva, la 78r, «very well».

⁵⁵ F. BERTONI, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, p. 176, anche per il rinvio alla lettera del 4 maggio '34. Come scrisse B. CROCE, *Stendhal*, «La Critica», XVII (1919), pp. 329-38, a p. 330: «Che lo Stendhal sparsamente, e anche, se così piace, in larga misura, noti fatti reali e osservi aspetti veri, non vuol dir nulla, perché quei fatti e quegli aspetti sono fusi in un complesso, che non è critico ma fantastico». Ulteriore bibliografia alla nota 24.

All'interesse di Stendhal per la storia del papato si ricollegano altre due postille, collocate all'inizio e alla fine dell'esemplare del Fondo Stendhaliano Bucci. Accanto alla *Professione di fede*, ossia all'iniziale dichiarazione programmatica di adesione ai precetti dell'autorità ecclesiastica, Stendhal riassume: «de Pape avant | l'église» (c. [2]r). Giraldi infatti aveva scritto di aver voluto rendere onore prima all'autorità del Pontefice, poi alla dignità della Chiesa. La seconda postilla è un promemoria bibliografico vergato sul *recto* della carta di guardia posteriore:

M Ranque | allemand de Berlin | parfaite veracité des faits | Les
Pa[pes] leur cour | et leur pouvoir | pendant les 16 et 17.^e Siècles
| Les Philippe II et III | meilleur encore, dit le Frank (fig. 10).

Stendhal trascrive il cognome dello storico tedesco Leopold Von Ranke (1795-1886), professore all'Università di Berlino, al quale fa seguire i titoli abbreviati di due sue opere tradotte in francese. La prima è l'*Histoire de la Papauté, pendant les seizième et dix-septième Siècles*; la seconda è *L'Espagne sous Charles-Quint, Philippe II et Philippe III*. Stendhal possedeva i quattro tomi dell'*Histoire de la Papauté* (Fondo Stendhaliano Bucci 0631-0634), ma non risulta abbia mai citato Ranke⁵⁶.

L'allusione alla «parfaite véracité des faits» alla terza riga della postilla non sembra molto diversa da un'*idée reçue* su un autore celebre, la cui frase *bloss zeigen wie es eigentlich gewesen a-*

⁵⁶ Sul significato della Professione di fede degli *Hecatommithi*, vedi la nota dell'ed. Villari, I, p. 3. L'ed. posseduta da Stendhal è l'*Histoire de la Papauté, pendant les seizième et dix-septième Siècles, par M. L. RANKE, Professeur à l'Université de Berlin*, tomi I-IV, Paris, Debécourt, 1838. Sulla figura di Ranke si rimanda almeno a *Leopold von Ranke and the Shaping of the Historical Discipline*, edited by G. G. IGGERS and J. M. POWELL, Syracuse, Syracuse University Press, 1990.

vrebbe fatto scuola, tanto da assurgere a paradigma di quella che Benedetto Croce definiva «storiografia senza problema storico». L'*Histoire de la Papauté* di Ranke si apre con una prefazione dedicata alla *Indication des sources consultées par l'auteur*. Da essa risulta che del tutto veri sono i fatti che lo storico rinviene nelle fonti primarie con cui entra direttamente in contatto a sèguito di ricerche d'archivio mirate. È questo un nodo della riflessione stendhaliana sui rapporti fra storiografia e letteratura. Già sappiamo che più volte Stendhal raccomanda di risalire ai documenti originali, di «remonter à la source de la vérité historique»; ma sappiamo altresì che dal suo punto di vista non è possibile rinunciare alla soggettività dell'interprete, limitandosi a far parlare le fonti a colpi di citazioni. In margine a un paragrafo di Ranke Stendhal non ripeterebbe mai la postilla apposta alla novella di Semne, ossia che si tratta di un «fatto vero probabilmente adattato dall'autore». La novella di Semne è un aneddoto, un aneddoto del genere di quelli raccontati dalle *Promenades*, appunto «vraies, ou du moins l'auteur les croit telles»⁵⁷.

Sul margine del *recto* del foglio di guardia posteriore, dove ha scritto a penna la postilla su Ranke, Stendhal ha incollato una carta disegnata anch'essa a penna. La scena che vi è ritratta l'ha colpito a tal punto che ha cercato di metterla a fuoco dandone ben cinque versioni a puro contorno, quattro sul *recto*, una sul

⁵⁷ STENDHAL, *Voyages*, p. 598. «Remonter à la source de la vérité historique» è una frase di Stendhal apparsa sul *New Monthly Magazine* del 1° marzo 1824 (cit. da DIAZ, *Stendhal*, pp. 3-4). A parere di C. GINZBURG, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006 (in part. pp. 170 e 307-08), Stendhal, in sintonia con i grandi romanzieri dell'Ottocento, avrebbe lanciato agli storici una sfida sul terreno della conoscenza della realtà, affrontando campi d'indagine negletti (dalla microstoria alla storia della mentalità) con l'ausilio di più raffinati protocolli esplicativi (il discorso diretto libero nel caso del Grenoble: cfr. il saggio cit. alla nota 13).

verso della carta incollata. Una figura centrale femminile, adulta, dai lunghi capelli, regge un coltello nella mano destra, mentre con la sinistra trascina il corpo esanime di un bambino; un secondo bambino giace riverso al suolo in posizione supina e frontale.

Le quattro versioni sul *recto* riprodotte dalle fig. 11-12 differiscono per vari particolari: l'assenza del coltello o del secondo bambino; la lunghezza della veste della donna, fino ai piedi o fino alle ginocchia; lo sfondo messo in evidenza, una porta a sinistra e un letto a destra, nell'unica versione contornata su tre lati, quella in basso a sinistra nella fig. 12. «L'expression est tout l'art», scriveva Stendhal nell'*Histoire de la peinture*, sicché la tensione emotiva è affidata alla figura centrale, al suo volto contratto e incorniciato da capelli scarmigliati. Forse Stendhal prevedeva uno specifico montaggio delle quattro immagini, da leggersi in doppia sequenza. Dalla parte destra del *recto* la donna pare spostarsi al centro trascinandosi con sé un unico bambino. Uguale impressione si ricava a partire dalla versione incorniciata: l'occhio dell'osservatore fa muovere la donna verso sinistra, la fa uscire dalla cornice con lo stesso fardello.

Nella versione incorniciata il piede sinistro della donna poggia sul petto del bambino, la stessa postura adottata sul *verso* della carta finale (fig. 13-14). Rosa Ghigo Bezzola aveva già fatto conoscere questi disegni agli studiosi di Stendhal. Hélène de Jacquelot ricorda l'abitudine del Grenoblese di tratteggiare «le contrepoint visuel de ses lectures»; in questo caso i disegni «semblent illustrer un des récits du recueil»⁵⁸. Quale *récit*? Forse quello della novella di Orbecche? Giraldi è

⁵⁸ R. GHIGO BEZZOLA, *La postilla. Una forma autobiografica stendhaliana*, Milano, Biblioteca comunale, 1992, pp. 48-49; H. DE JACQUELOT, *Les livres annotés de Stendhal*, in *Stendhal à Cosmopolis*, pp. 353-54.

identificato come autore della tragedia omonima sin dai primi volumi (la *Storia pittorica* di Lanzi, la *Vie et pontificat de Léon X* di Roscoe)⁵⁹ compulsati da Stendhal alle prese con la stesura dell'*Histoire de la peinture*. Se si parte dall'assunto che la figura femminile sia la protagonista della seconda novella della seconda deca, quasi tutti i particolari si riordinano in unità. Le cinque versioni fissano per successive approssimazioni un momento preciso della scena finale della novella, quello in cui Orbecche «ridusse insieme ambidue i figliuoli», avvicinò i cadaveri dei figli assassinati dal padre di lei Sulmone, ostile sin dal principio all'unione con Oronte⁶⁰. Sulla vicinanza fisica e

⁵⁹ Stando a DEL LITTO, *La vie intellectuelle*, p. 439, Stendhal sfoglia la traduzione francese della *Vita di Leone X* di William Roscoe il 4 dicembre 1811. Una nota del quarto tomo recita: «celui dont il s'agit au renvoi de cette note est bien connu pour être, sous le nom de Jean-Baptiste Giraldi Cinthio, l'auteur des *Hecatommithi*, ou des *Cent Nouvelles* à la manière de Bocace» (*Vie et pontificat de Léon X*, par WILLIAM ROSCOE, Paris, Le Normant, IV, 1808, p. 218, nota 1). La precisazione che Jean-Baptiste è l'autore degli *Hecatommithi* è necessaria, ma forse non sufficiente. Se non ho visto male Roscoe nel suo libro parla di Giraldi riferendosi sempre allo zio Lilio Gregorio: un lettore poco esperto (come probabilmente era Stendhal allora) poteva pensare che Lilio Gregorio avesse scritto l'*Orbecche*, citata da Roscoe nel vol. III, p. 261, nota 2.

⁶⁰ Come nella novella decameroniana di Tancredi e Ghismonda, il motore della trama è la differenza di classe fra il proletario Oronte e la principessa Orbecche: questo particolare non poteva non colpire la fantasia di Stendhal, da sempre affascinato dagli amori per donne maggiori d'età o in più elevata posizione sociale (Julien e Mme de Rénal, Lucien e Mme de Chasteller, Fabrizio e la Sanseverina). Anche il motivo delle decapitazioni è rilevante. Nella novella di Semne Stendhal sottolinea la frase «gli levò la testa dal busto» (c. 141^r); inoltre, più o meno quando segna sugli *Hecatommithi* la data «8.^{bre} 1832.», verga la seguente postilla, «1 donc l'action de M.^{lle} de la Mole | n'est pas hors de nature: | baiser la tête de son amant | décapité. 28 8.^b 32», sulla p. 161 de *I Diporti* di Girolamo Parabosco, Milano, Giovanni Silvestri, 1814 (Fondo Stendhaliano Bucci 0327).

spirituale ai suoi familiari Orbecche insiste nella versione tragica, ignota a Stendhal salvo prova contraria:

Ben prego, se non è pietà dal mondo
Sbandita in tutto, ch'una grazia almeno
Mi sia concessa in questo estremo punto:
Che così come l'anime congiunte
Saran ne l'altra vita... [...]
Così insieme
In un medesimo luoco sian riposti
I corpi nostri in questa vita ch'ora,
Il petto trafigendomi, abbandono⁶¹.

Secondo la rubrica della novella la donna è «vinta da estremo dolore»: Stendhal ha cercato di rendere questa tempesta emotiva mediante la smorfia atroce del volto. Con lo scioglimento della storia è congruente il fondale dell'unica versione incorniciata. La porta potrebbe essere «la soglia della camera reale», dove Oronte viene immobilizzato da due tirapiedi del suocero, la porta che Sulmone stesso chiude a chiave come se volesse discorrere in segreto con la figlia, in realtà per mostrarle «l'orribile spettacolo», lo scempio dei figli e del marito, preludio alla mattanza finale. La didascalia implicita affidata alle donne di corte della tragedia, «Vedila là con un

⁶¹ GIOVAN BATTISTA GIRALDI, *Orbecche*, in *Teatro del Cinquecento*, I, *La tragedia*, a cura di R. CREMANTE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, vv. 3010-14 e 3027-29. Per un primo inquadramento e per l'ampia bibliografia sull'*Orbecche* si rinvia inoltre a C. CASTORINA, *Giovan Battista Giraldi Cinthio, «Orbecche». Censimento: tragedie cinque-seicentesche*, «Studi giralidiani. Letteratura e teatro», III (2017), pp. 235-62; e, per ulteriori aggiornamenti, a I. ROMERA PINTOR, *Bibliografia giraldiana "vingt ans après"*, Madrid, Fundación Updea, 2018 (la bibliografia giraldiana è in costante aggiornamento nella pagina *web* della rivista «Studi giralidiani. Letteratura e teatro»).

coltello in mano», sposta l'attenzione sull'arma con cui nella novella Orbecche taglia la testa a Sulmone e si toglie la vita⁶².

Creare è fecondare un testo precedente, come Shakespeare con Giral di. Qui il frutto della fecondazione è un'immagine, una sorta di speciale riscrittura che, seppur condotta con mezzi diversi rispetto a quelli verbali, presuppone comunque quell'affinità fra suono della parola e timbro del colore sperimentata da Stendhal lettore di Giral di Cinthio sin dai tempi del racconto su Leonardo tradotto nell'*Histoire de la peinture*⁶³.

⁶² GIRALDI, *Orbecche*, v. 3016. Cfr. V. LOCHERT, *L'écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Librairie Droz, 2009, p. 551.

⁶³ L'ideale prosecuzione della presente ricerca (Balzac lettore di Giral di grazie alla mediazione di Stendhal) è stata in parte già scritta da V. BONANNI nella sua tesi di dottorato edita col titolo *Archeologie letterarie: Balzac, Bandello e la tradizione della novella*, Padova, Unipress, 2005.

Le roman latin est toujours préféré
 le roman en italien de 1300 à folios 1750. Et
 vient, avec de Baudelle, de Gualdi Centio
 donner l'histoire de leur. En ajoutant les autres
 à Marotini on a un di. jour de l'Italie.

Fig. 1. Appunto autografo di Stendhal contenuto in *Vita di Urbano VIII* [...], Bibliothèque Nationale de France. Département des manuscrits, Italien 169, c. A.

Fonte: gallica.bnf.fr / BnF

au curieux. F
 Le récit est ici, avec de Baudelle
 et de Gualdi Centio ^{de P. Colini} sont en fait le
 lecture de Marot, de Marotini, jusqu'à
 la fin pour être entre Siemensi, ^{Police} Botta
 et autres de Marotini, pour être en fait en
 par un King]
 donner un di. jour de l'Italie
 jour de l'Italie de 1300 à 1750.

Fig. 2. Appunto autografo di Stendhal contenuto in *Vita di Urbano VIII* [...], Bibliothèque Nationale de France. Département des manuscrits, Italien 169, c. F.

Fonte: gallica.bnf.fr / BnF



Fig. 3. GIRALDI, *Hecatommithi*, ed. Venezia, Fabio e Agostino Zoppini, 1580, dorso; esemplare conservato a Milano, Biblioteca Comunale Centrale Sormani, Fondo Stendhaliano Bucci 0611.

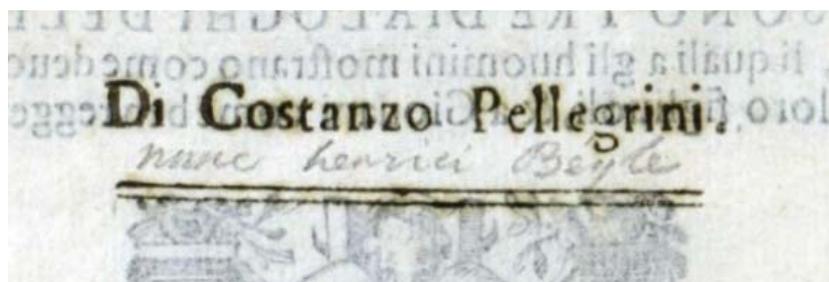


Fig. 4. GIRALDI, *Hecatommithi*, ed. 1580, Fondo Stendhaliano Bucci 0611, verso del frontespizio: nota autografa di Stendhal.

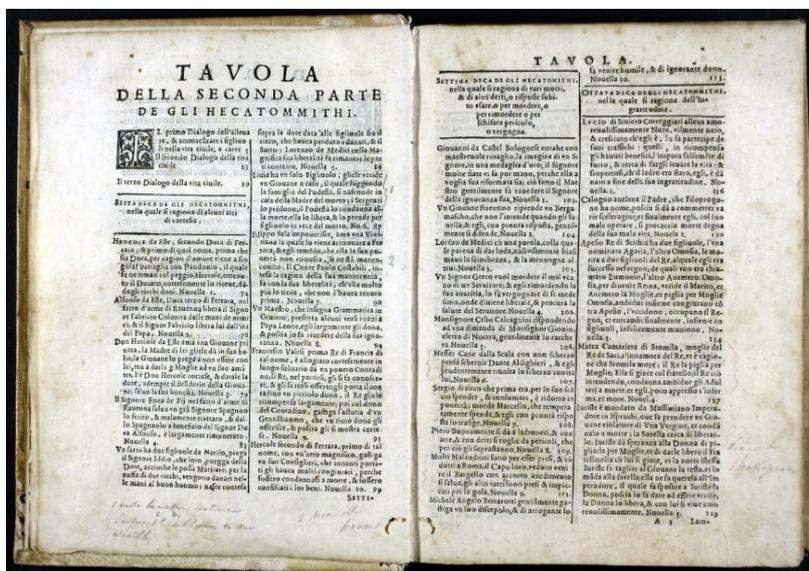


Fig. 5. GIRALDI, *Hecatommithi*, ed. 1580, Fondo Stendhaliano Bucci 0611, Tavola della seconda parte, cc. A[2]v-A3r: postille autografe di Stendhal.

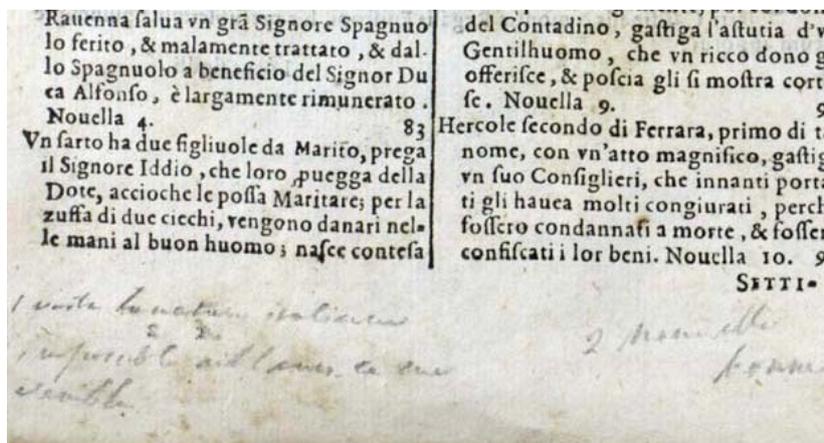


Fig. 6. GIRALDI, *Hecatommithi*, ed. 1580, Fondo Stendhaliano Bucci 0611, Tavola della seconda parte, c. A[2]v: particolare con le postille (vd. fig. 5).

«VEDILA LÀ CON UN COLTELLO IN MANO». GIRALDI CINTHIO E STENDHAL



Fig. 7. GIRALDI, *Hecatommithi*, ed. 1580, Fondo Stendhaliano Bucci 0611, cc. [138]v-139r: cancellature a lapis e postille di Stendhal.

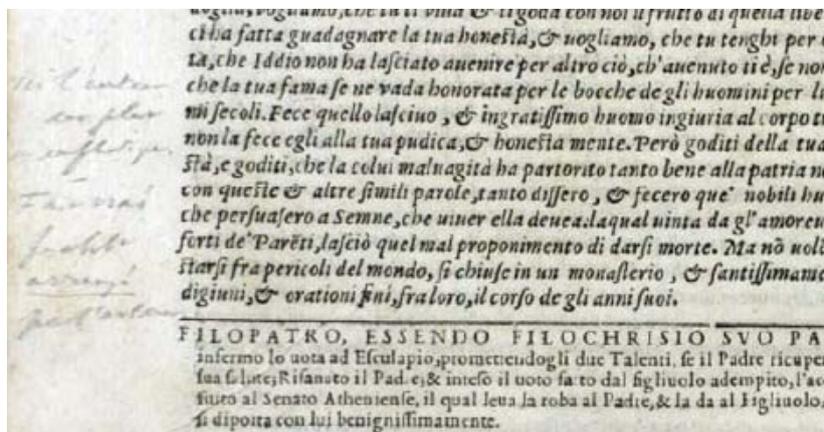


Fig. 8. GIRALDI, *Hecatommithi*, ed. 1580, Fondo Stendhaliano Bucci 0611, c. 141r: postilla autografa di Stendhal.

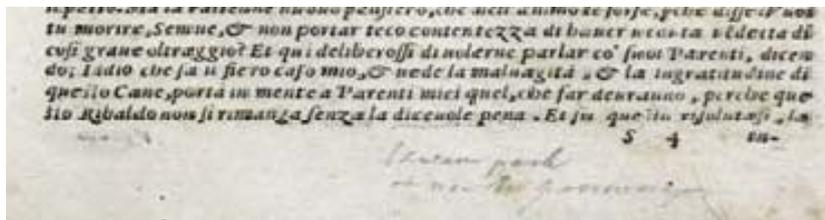


Fig. 9. GIRALDI, *Hecatommiti*, ed. 1580, Fondo Stendhaliano Bucci 0611, c. 140r: postilla autografa di Stendhal.

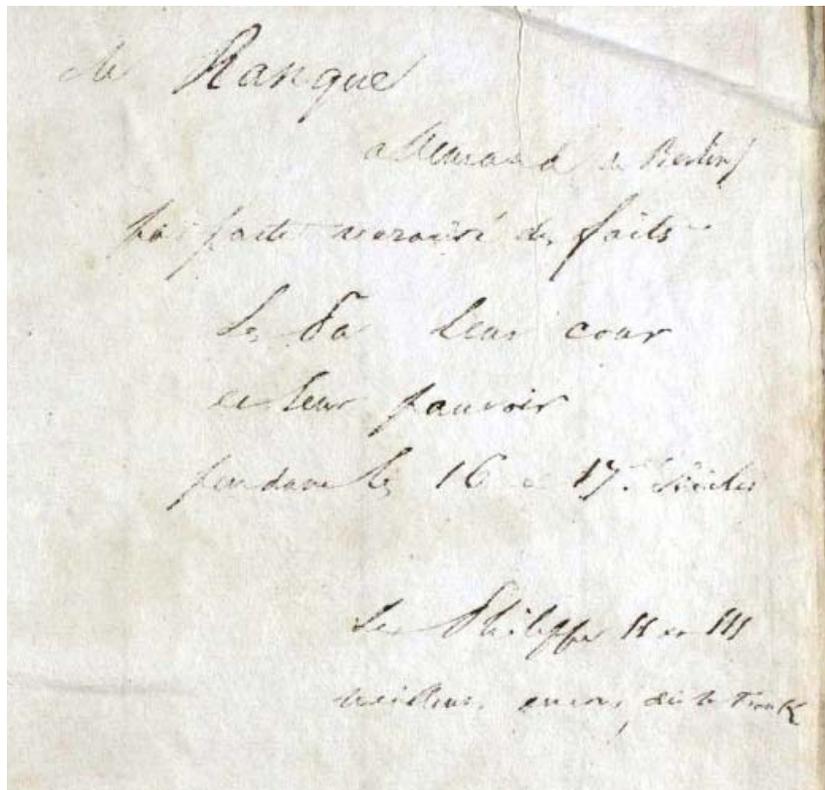


Fig. 10. GIRALDI, *Hecatommiti*, ed. 1580, Fondo Stendhaliano Bucci 0611: *recto* della carta di guardia posteriore con nota autografa di Stendhal.

«VEDILA LÀ CON UN COLTELLO IN MANO». GIRALDI CINTHIO E STENDHAL



Fig. 11. GIRALDI, *Hecatommithi*, ed. 1580, Fondo Stendhaliano Bucci 0611: *recto* della carta aggiunta posta tra l'ultima carta del volume e il *recto* del foglio di guardia posteriore: disegno a penna di Stendhal.



Fig. 12. Disegno della figura 11 ingrandito e ruotato di 90 gradi.



Fig. 13. GIRALDI, *Hecatommithi*, ed. 1580, Fondo Stendhaliano Bucci 0611, verso della carta aggiunta posta tra l'ultima carta del volume e il recto del foglio di guardia posteriore: disegno a penna di Stendhal (a destra: nota sul foglio di guardia: cfr. fig. 10).



Fig. 14. Particolare del disegno della fig. 13.

Abstract

«*Vedila là con un coltello in mano*». *Giraldi Cinthio e Stendhal*.

Scopo del presente articolo è mettere a fuoco un episodio finora sconosciuto della fortuna europea di Giraldi Cinthio, ossia la ricezione dei *Discorsi intorno al comporre* e degli *Hecatommithi* da parte di Stendhal. A tal fine l'articolo compie una ricognizione nella biblioteca del Grenoble, sia in quella virtuale (i volumi consultati per la stesura dell'*Histoire de la peinture en Italie*), sia in quella reale (il Fondo Stendhaliano Bucci della Biblioteca Comunale Centrale Sormani di Milano). Nell'esemplare degli *Hecatommithi* (Venezia, Zoppini, 1580) del Fondo Stendhaliano Bucci (0611) è incollato un disegno che forse rappresenta una scena dell'*Orbecche*. Stendhal lettore di Giraldi riflette sui meccanismi dell'*inventio*, anche in rapporto ad altri novellieri italiani, come Matteo Bandello.

«*Vedila là con un coltello in mano*». *Giraldi Cinthio and Stendhal*.

This article aims to focus on a hitherto unknown episode about the European success of Giraldi Cinthio, namely Stendhal's reception of the *Discorsi intorno al comporre* and the *Hecatommithi*. To this end, the article carries out a research in the Grenoble library, both in the virtual one (the volumes consulted for the drafting of the *Histoire de la peinture en Italie*), and in the actual library (Fondo Stendhaliano Bucci of the Central Municipal Library Sormani of Milan). A drawing that perhaps represents an *Orbecche* scene is pasted into the copy of the *Hecatommithi* (Venice, Zoppini, 1580) in Fondo Stendhaliano Bucci (0611). While reading Giraldi, Stendhal reflects on the mechanisms of the *inventio*, also in relation to other Italian short story writers, such as Matteo Bandello.