

Valeria Merola

## **Un teatro morale per la città: percorsi nelle tragedie di G.B. Giraldi Cinzio**

La razionalità della città di Ferrara, organizzata sulla simmetria e sull'ordine, trova rispecchiamento nel teatro come momento centrale della vita della corte estense. Nel suo studio ormai classico sul rapporto tra dimensione teatrale e città, Ludovico Zorzi ha analizzato l'urbanistica ferrarese quattrocentesca osservando come i singoli luoghi della mappa cittadina si collochino «nella scacchiera di una struttura percettibile e incalcolabile, tessuta da una volontà di organizzazione razionale dello spazio e insieme aperta alla sperimentazione pratica di esso»<sup>1</sup>. La geometria e l'espansione della città con l'Addizione erculea mostrano la cura architettonica per lo spazio, nell'intreccio della città medievale con quella umanistica e rinascimentale, con attenzione all'integrazione della campagna nel tessuto urbano. Zorzi sottolinea come l'opera di Biagio Rossetti definisca la città nel senso di una combinazione di «funzione pubblica e fruizione privata»<sup>2</sup>, in cui i luoghi vissuti dai cittadini sono anche quelli dell'esibizione del potere ducale, che nell'ambiente urbano proietta la politica e costruisce la propria propaganda.

Al duca Ercole I si deve anche l'istituzione di una attività teatrale permanente a Ferrara, che prende avvio con un imponente lavoro di volgarizzamento dei classici latini e si concretizza poi anche nello studio di Vitruvio e delle questioni legate alle tecniche della rappresentazione. Il ritorno al teatro latino e in particolare alle commedie di Plauto diventa però un modo per incidere sul presente, con traduzioni «efficaci, moderne e fruibili»<sup>3</sup>, che adottano il verso e che si legano alle occasioni

<sup>1</sup> L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, p. 5. Il presente saggio adotta dei riferimenti bibliografici funzionali al discorso critico e senza alcuna pretesa di esaustività, preferendo un sistema citazionistico selettivo e non dimostrativo.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> C. Falletti, *Ercole I e la sperimentazione del teatro*, in F. Cruciani, C. Falletti e F. Ruffini, *La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto*, in «Teatro e Storia», IX, 1994, n. 16, pp. 131-217: 131-167, 135.

festive della casa ducale. Fabrizio Cruciani ha scritto che «spazio e scena significano la città di Ferrara e la corte» e che «la corte sostanzia gli eventi rappresentativi non solo nel costituire il contesto, la fruizione privilegiata, la committenza e in gran parte la realizzazione; li sostanzia anche nella modalità»<sup>4</sup>, per cui il mondo rappresentato allude continuamente a quello cortigiano e al suo sistema di riferimento. Negli anni Ottanta del XV secolo prende avvio una vera e propria vita teatrale, che definisce una tradizione con un suo «repertorio prestigioso che Ercole cura con orgoglio»<sup>5</sup>. La prima commedia ad essere messa in scena per la città è i *Menechmi* di Plauto, nel 1486, ma ad essa seguono numerosi altri spettacoli, anche di più testi nella stessa occasione. Come scrive Cruciani, i volgarizzamenti contribuiscono alla formazione di una «drammaturgia che non si inventa attraverso l'antico, ma cerca nell'antico le proprie verifiche e il proprio consolidamento»<sup>6</sup>. L'analisi di Clelia Falletti mette in evidenza come la traduzione non sia solo recupero dell'antico ma coincida con il desiderio di adeguarlo al pubblico cortigiano, «nella decisa scelta verso la rappresentazione come atto del presente»<sup>7</sup>.

La vita politica ferrarese risulta scandita da occasioni teatrali, legate non solo al carnevale, ma anche alla celebrazione degli eventi principali della famiglia estense, come i matrimoni tra Francesco Gonzaga e Isabella nel 1490, tra Alfonso I e Anna Sforza nel 1491 e poi tra Alfonso e Lucrezia Borgia nel 1502<sup>8</sup>. Oltre ad attirare spettatori anche tra i principi degli stati vicini, la fervente attività teatrale della corte si rivolge in primo luogo alla città, con fine celebrativo e propagandistico. Per quanto, anche grazie alle feste teatrali, il teatro diventi un evento popolare e collettivo, l'azione del duca Ercole I si configura come una vera e propria rivoluzione. Non è solo il suo coinvolgimento diretto nell'allestimento, addirittura con funzioni di impresario teatrale e di direttore della messinscena, ma pure il richiamo alla partecipazione del popolo alla vita della corte, cui assiste come se fosse parte della propria vita<sup>9</sup>. Come scrive Clelia Falletti, «la Ferrara di Ercole presenta una grande organicità e omogeneità di cultura. Si può dire che tutta Ferrara gravita intorno alla corte e al suo duca»<sup>10</sup>: spettatori delle feste e dei trionfi, ma anche dei riti funebri della famiglia estense, i cittadini si legano al duca consolidandone il potere. Franco Ruffini sottolinea come la scena teatrale sia la città ed è «il pulpito da cui il

<sup>4</sup> F. Cruciani, *Il sistema drammaturgico ferrarese e l'Ariosto*, in F. Cruciani, C. Falletti e F. Ruffini, *La sperimentazione a Ferrara*, cit., pp. 190-200: 191.

<sup>5</sup> C. Falletti, *Ercole I e la sperimentazione del teatro*, cit., p. 139.

<sup>6</sup> F. Cruciani, *Il sistema drammaturgico ferrarese*, cit., p. 193.

<sup>7</sup> C. Falletti Cruciani, *Il teatro in Italia. Cinquecento e Seicento*, II, Roma, Edizioni Studium, 1999, p. 78.

<sup>8</sup> Per un'analisi dettagliata del teatro ferrarese alla corte di Ercole I, rimando ancora a C. Falletti Cruciani, *Il teatro in Italia*, cit.

<sup>9</sup> Cfr. G. Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 30.

<sup>10</sup> C. Falletti, *La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I*, cit., p. 163.

Duca in persona [...] si mostra»: «la città ferrarese è, allo stesso tempo, ciò che gli spettatori guardano e il luogo (la città castello) da cui sono guardati da parte del Duca»<sup>11</sup>.

Il grande fermento teatrale della corte ferrarese innesca un meccanismo virtuoso di volgarizzamento dei classici e parallelamente di scrittura originale, che vede protagonista Ludovico Ariosto, prima come traduttore di Plauto e Terenzio e poi come autore di una drammaturgia originale e nuova, capace di codificare il comico moderno e definirne le linee in dialogo tanto con la tradizione, quanto con le esigenze di rappresentazione della realtà urbana contemporanea. Fabrizio Cruciani ha parlato della capacità delle commedie ariostesche di porsi come «canone» e «modello»<sup>12</sup> creando una «dimensione cortigiana del realismo» attraverso l'ironia. Fin dall'allestimento della *Cassaria* nel 1508, Ariosto mostra la propria familiarità con il linguaggio della scena, che conosce direttamente per aver assistito a tanti spettacoli e per aver recitato in commedie plautine dagli anni Novanta. È soprattutto nella *Lena* (la prima versione è del 1528, poi del 1532 la seconda) che Ariosto arriva a una perfetta integrazione degli elementi della commedia latina con un'azione verosimile e radicata nella realtà ferrarese, cui il drammaturgo allude anche con continui riferimenti agli spazi specifici del tessuto urbano.

Drammaturgo di corte<sup>13</sup>, Ariosto era stato incaricato da Alfonso I di creare un teatro stabile nel palazzo ducale. Come scrive Nicla Rivero, il poeta svolge per vari anni «il ruolo di *praefectus ad voluptates*, cioè di sovrintendente agli svaghi, col compito di organizzare feste e spettacoli»<sup>14</sup>. Oltre a dedicarsi alla rappresentazione «di commedie altrui», Ariosto scrive per la scena, riprendendo i modelli classici e adattandoli al presente e alla corte, conciliando «la realtà cortigiana culturale e politica di Ferrara con il sistema ideologico e civile del mondo classico»<sup>15</sup>. Mario Baratto<sup>16</sup> ha parlato per la *Lena* di uno «spaccato della città di Ferrara» che, secondo Guido Davico Bonino, diventa addirittura protagonista con i suoi «sobborghi popolari» e i «malfamati bordelli»<sup>17</sup>. Come osserva Giuseppe Coluccia<sup>18</sup>, Ariosto

<sup>11</sup> F. Ruffini, *Vitruvio e la «città ferrarese»*, in C. Falletti, *La sperimentazione a Ferrara*, cit., pp. 167-177: 175.

<sup>12</sup> F. Cruciani, *Il sistema drammaturgico ferrarese*, cit., p. 199.

<sup>13</sup> G. Coluccia, *L'esperienza teatrale di Ludovico Ariosto*, Lecce, Manni, 2001; G. Ferroni, *Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980.

<sup>14</sup> N. Rivero, *Il teatro dell'Ariosto tra la tradizione latina e la 'commedia umana' del Seicento*, in «Crisolenguas. Multilingual Electronic Journal», 1, 1, 2008, cfr. <https://crisolenguas.wordpress.com/vol-1-1/> (ultima consultazione: 18 maggio 2024).

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> M. Baratto, *La commedia del Cinquecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1977, p. 108.

<sup>17</sup> G. Davico Bonino, *Introduzione*, in L. Ariosto, *La Lena*, a cura di G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1976, p. XIII.

<sup>18</sup> G. Coluccia, *L'esperienza teatrale di Ludovico Ariosto*, cit., p. 21.

scrive in relazione a un ambiente «in fervente agitazione» e in uno «dei centri più fiorenti di attività drammaturgica»<sup>19</sup>.

Già nel Quattrocento la riscoperta di Vitruvio aveva portato alla definizione dello spazio teatrale in relazione alla dimensione urbana. La lettura – non sempre ortodossa – proposta dal ferrarese Pellegrino Prisciani<sup>20</sup> porta a individuare nella vita cittadina il luogo privilegiato dello spettacolo teatrale. Nel suo trattato *Spectacula* (1502), Prisciani<sup>21</sup> arriva a considerare spazi adatti alla rappresentazione non solo il teatro e l'anfiteatro, ma anche le logge, la piazza, i colonnati<sup>22</sup>. Astrologo e archivista di corte, Prisciani legge Vitruvio in relazione al *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti concentrandosi sulla funzione sociale del teatro, che deve «dilettare e arricchire lo spirito dell'uomo»<sup>23</sup>. Collaboratore di Ariosto per l'allestimento dei suoi spettacoli, egli contribuirà al realismo della scena comica cinquecentesca, assecondando l'interesse di Ferrara per «soluzioni pratiche della messa in scena piuttosto che per il dibattito teorico sul rapporto con i modelli classici»<sup>24</sup>.

Clelia Falletti ha descritto lo spazio teatrale ferrarese, con una «scena costruita e praticabile»<sup>25</sup>, con case, porte e finestre e la disposizione su più piani. Il pubblico era sistemato su gradoni e la scena fissa dipinta rappresentava una visione centrale della città, con le case, la chiesa e le botteghe. La scenografia del teatro ariostesco mostra la maturità della cultura teatrale ferrarese, «raffinata ed esigente verso tutti gli aspetti della rappresentazione»<sup>26</sup>.

La realtà teatrale in cui si inserisce Giovan Battista Giraldi Cinzio concepisce la rappresentazione di uno spazio esplicitamente cittadino, che si avvale di una scenografia prospettica e che, come scrive Franco Ruffini, allude a un teatro «diffuso, articolato, e, soprattutto, fortemente investito di valore culturale ed etico»<sup>27</sup>. Attolini ha parlato di una scena in cui «si afferma l'ambiente cittadino risolto sintatticamente e prospetticamente»<sup>28</sup>, nella definizione teatrale di quella che viene definita una città ideale. Anche se il teatro si sposta a partire dagli anni Trenta

<sup>19</sup> Ivi, p. 22.

<sup>20</sup> Per l'interpretazione di Vitruvio proposta da Prisciani cfr. a F. Ruffini, *Vitruvio e la «città ferrarese»*, cit.

<sup>21</sup> M. Donattini, *Pellegrino Prisciani*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, LXXXV, 2016, [https://www.treccani.it/enciclopedia/pellegrino-prisciani\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pellegrino-prisciani_%28Dizionario-Biografico%29/) (ultima consultazione: 18 maggio 2024). L'opera si legge ora in una recente edizione critica, P. Prisciani, *Spectacula*, a cura di E. Bastianello, Venezia, Quaderni di Engramma, 2012.

<sup>22</sup> Cfr. G. Attolini, *Teatro e spettacolo*, cit., p. 56.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Ivi, p. 34.

<sup>25</sup> C. Falletti, *Il modello teatrale nel ducato di Alfonso I*, in F. Cruciani, C. Falletti e F. Ruffini, *La sperimentazione a Ferrara*, cit., pp. 177-190: 180.

<sup>26</sup> Ivi, 182.

<sup>27</sup> F. Ruffini, *Vitruvio*, cit., p. 171.

<sup>28</sup> G. Attolini, *Teatro e spettacolo*, cit., p. 107.

all'interno del palazzo ducale, la città è presente come luogo reale e realisticamente definito ma anche utopico, grazie alla prospettiva.

Giraldi, che ha ereditato il ruolo di drammaturgo di corte da Ariosto, dimostra grande interesse per le problematiche relative all'allestimento scenico degli spettacoli. Federico Doglio ha sottolineato come il poeta sia anche curatore della *mise en scène*, «avendo come obiettivo finale un'efficace, intensa comunicazione col pubblico»<sup>29</sup>. Nell'analizzare le pagine drammatiche giralddiane si vuole qui offrire una prima, non esaustiva, campionatura della consapevolezza scenica dell'autore, che, soprattutto negli spazi paratestuali dei prologhi, dà voce alla sua visione delle questioni pratiche del teatro<sup>30</sup>.

In un recente articolo, Marzia Pieri ha avuto modo di parlare dell'«imponente sforzo di scrittura, messinscena ed esegesi drammatica, assai spregiudicato e originale» cui Giraldi si dedica tra gli anni Quaranta e Sessanta, su impulso del duca Ercole II. Parlando dei diversi usi possibili per questa drammaturgia, che si presta alla rappresentazione, ma anche alla lettura pubblica o solitaria, la studiosa definisce *Orbecche* «il frutto iperletterario di un laboratorio drammaturgico cortigiano diretto e normato dall'alto con ambiziosi intendimenti politici»<sup>31</sup>. Clelia Falletti sottolinea come la recita costituisca «la prova della scena» per il genere tragico italiano, cui assiste la corte ferrarese, dove «la tradizione [...] dello spettacolo, sperimentale e disinibita di fronte ai modelli perché attenta al pubblico, riprende slancio, sotto Ercole II (assestandosi sui due poli della pastorale e della tragedia), mentre la funzione che era stata dell'Ariosto, di responsabile delle recite di corte, viene ripresa da Giraldi»<sup>32</sup>.

Sulla messinscena di *Orbecche* in casa dello stesso Giraldi, ha scritto Federico Doglio che ricostruisce la storia dell'allestimento, la capacità del drammaturgo di dirigere gli attori, scelti tra quelli di maggior successo sulla scena ferrarese. La ricchezza degli apparati realizzati da Girolamo Contungo – «suntuosa et onorevole scena»<sup>33</sup> – si combina con l'accompagnamento musicale di Alfonso della Viola e

<sup>29</sup> F. Doglio, *Sulle prime rappresentazioni dell'Orbecche e Giraldi 'corago'*, in *Giovan Battista Giraldi Cinthio Hombre de corte, preceptista y creador*, a cura di I. Romera Pintor, in «Critica letteraria», XLI, nn. 159-160, 2013, pp. 291-308: 291. Sul tema cfr. anche M. Pieri, *Mettere in scena la tragedia. Le prove del Giraldi*, in «Schifanoia», 1991, n. 12, pp. 129-142. Per un approfondimento critico su Giraldi Cinzio rimando a I. Romera Pintor, *Bibliografia giralddiana*, in «Studi giralddiani. Letteratura e teatro», I, 2015, pp. 125-72 e Ead., *Bibliografia giralddiana "vingt ans après"*, Madrid, Updea, 2018.

<sup>30</sup> Si precisa anche che la prospettiva critica di chi scrive è strettamente letteraria e volta ad analizzare lo specifico teatrale nei testi a stampa di Giraldi Cinzio.

<sup>31</sup> M. Pieri, *Il debutto dell'orrore: l'Orbecche di Giraldi Cinzio (1541)*, in «Dioniso», 13, 2023, pp. 97-111: 97.

<sup>32</sup> C. Falletti Cruciani, *Il teatro in Italia*, cit., p. 219.

<sup>33</sup> La lettera sulla tragedia si legge in due edizioni moderne: G.B. Giraldi Cinzio, *Discorso over lettera di Giovambattista Giraldi Cinzio intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, a Giu-

la scenografia di Girolamo Carpi da Ferrara, per un allestimento che avrebbe segnato la storia del teatro ferrarese e definito il senso della riforma giraldiana<sup>34</sup>. Doglio sottolinea come il drammaturgo lodi le doti degli interpreti<sup>35</sup>, il più famoso dei quali è Sebastiano Clarignano da Montefalco, attore delle commedie ariostesche, capace di avere «ugualmente i risi e i pianti in mano a sua voglia, et la voce et i gesti acconci a questi et a quelli»<sup>36</sup>. Ma soprattutto Giralaldi mostra entusiasmo per l'interpretazione di Flaminio Ariosti nei panni di Orbecche. Il poeta coglie la sensibilità dell'attore nel porsi nei panni femminili, ruolo che non potrebbe essere sostenuto da qualsiasi istrione, ma che invece richiede un notevole «lavoro di ricerca e di immedesimazione»<sup>37</sup>. L'attore deve imitare le voci e i sospiri delle donne «perché la somma di quelle voci, accompagnate coll'affetto entra efficacissimamente nel core a chi le ode e traggono insin dalle radici del pianto su gli occhi, come si vede nel nostro Flaminio, perché egli realmente cercò e rappresentò la persona d'Orbecche». Giralaldi riconosce ai suoi attori un ruolo centrale nella riuscita della tragedia, nel loro suscitare orrore e compassione negli spettatori. E il successo ottenuto dalle numerose repliche anticipa la fortuna editoriale che, secondo Doglio, contribuisce «alla fortuna del genere tragico nel nostro paese»<sup>38</sup>.

Anche se l'allestimento della tragedia è realizzato nella dimensione privata della casa di Giralaldi, la scena si rivolge comunque alla corte estense che costituisce il pubblico<sup>39</sup>. Spettatore privilegiato è il duca, a spese del quale è realizzata la rappresentazione, e a cui il testo sarà dedicato nelle numerose edizioni a stampa. Il prologo della tragedia ne chiarisce l'originalità nel definire il genere (per esempio nella

lio Ponzo Ponzoni, in Id, *Scritti critici*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973; Id., *Discorsi intorno al comporre*, a cura di S. Villari, Messina, Centro interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002.

<sup>34</sup> A questo proposito Nicola Savarese definisce la tragedia «la prima opera di un riformatore che aveva già precise le idee della sua riforma», cfr. N. Savarese, *Per un'analisi scenica dell'Orbecche di Giambattista Giralaldi Cinthio*, in «Biblioteca teatrale», 1971, n. 2, p. 112. Nella sua analisi Doglio si sofferma anche sugli effetti scenici realizzati da Giacomo da Carpi e in particolare sui giochi di luci, realizzati «soprattutto con fiaccole schermate e [...] specchi riflettenti» con «cambiamenti repentini di luminosità». F. Doglio, *Sulle prime rappresentazioni*, cit., p. 297.

<sup>35</sup> Sul rapporto di Giralaldi con gli attori rimando a A. Petrini, *Il ruolo dell'attore nella trattatistica teatrale del Cinquecento: da Giralaldi Cinzio a De' Sommi*, in *Nascita della storiografia e organizzazione dei saperi*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Torino, 20-22 maggio 2009), a cura di E. Mattioda, Firenze, Olschki, 2010, pp. 279-288.

<sup>36</sup> G. Giralaldi, *Discorsi di Giovambattista Giralaldi Cinthio nobile ferrarese e segretario dell'illustrissimo et eccellentissimo duca di Ferrara, intorno al comporre de i romanzi, delle Comedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesie*, Venezia, Giolito de Ferrari, 1554, p. 241.

<sup>37</sup> F. Doglio, *Sulle prime rappresentazioni*, cit., p. 299.

<sup>38</sup> Ivi, p. 303.

<sup>39</sup> Sul rapporto del teatro giraldiano con la corte estense rimando a I. Romera Pintor, *Giralaldi Cinzio: un homme de cœur pris dans la tourmente de la Cour de Ferrare: de "l'Altile" à "l'Arrenopia"*, in «Italique», XVIII, 2015, pp. 111-130.

separazione del prologo dagli atti «esser non vi dee di maraviglia, / spettatori, che qui venut'issia / prima d'ognun, col prologo diviso / da le parti che son ne la tragedia»<sup>40</sup>), ma si rivolge anche direttamente agli spettatori per anticipare i temi dello spettacolo. Il pubblico non deve aspettarsi situazioni comiche, o intrecci amorosi, che possano dargli «gioia, et diletto»,

ma lagrime, sospiri, angoscie, affanni, / e crude morti. Onde voi, che qui sete / venuti per solazzo, et per piacere, / havrete acerba, e' intolerabil doglia, / onde perché di lui non vi dogliate, / (senza riguardo havere a l'uso anticho) / il poeta m'ha fatto hor comparire, / a dar di ciò, c'ha ad avvenire, inditio<sup>41</sup>.

Sottolineando l'innovazione giraldiana, Doglio ha parlato di una rottura della quarta parete, per cui il drammaturgo dimostra consapevolezza della «regola del "distacco virtuale" fra gli attori e il pubblico»<sup>42</sup>. Ma a colpire è soprattutto l'attenzione del prologo per le reazioni del pubblico di fronte all'orrore dell'azione tragica. Le parole che Franca Angelini ha scritto relativamente ai prologhi ariosteschi possono essere utili anche per leggere i paratesti giraldiani. La studiosa nota come nei prologhi sia presente «la storia di una drammaturgia che cerca la sua norma» ma anche «delle innovazioni e degli scarti che assicurano la vitalità di un immediato consumo»<sup>43</sup>. Il prologo individua il pubblico «come destinatario della rappresentazione»<sup>44</sup> e il dramma come soggetto della stessa. Sempre riferite ad Ariosto, ma valide anche per il teatro di Giraldi, sono le osservazioni di Valerio Vianello, che nota come il prologo si inventi «sede privilegiata di una comunicazione intellettuale con il pubblico» ed «espanda le dinamiche intertestuali, il dialogo sincronico con gli altri *auctores*», fino alla «solidarietà tra funzione auditiva e visiva [in cui] l'intento letterario si integra con la transcodificazione prospettica»<sup>45</sup>.

La voce recitante ha il compito di invitare gli spettatori e in particolare le donne «di natura dolci, et dilicate» ad allontanarsi per non turbare «le vostre gioie, et l'allegrezza vostra», se non tollerano di assistere a «tai casi»<sup>46</sup>. Eppure la tragedia si rivolge direttamente al pubblico cortigiano, cui Giraldi allude continuamente, anche sfruttando «il patrimonio spettacolare delle feste cortigiane estensi per alleg-

<sup>40</sup> Si cita dalla *editio princeps*, G.B. Giraldi Cinthio, *Orbecche*, Vinegia, Aldo Manuzio, MDXLIII, p. 4v. La tragedia è pubblicata in edizione moderna in *Teatro del Cinquecento. La tragedia*, a cura di R. Cremante, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, pp. 261-459.

<sup>41</sup> Ivi, pp. 4v-5r.

<sup>42</sup> F. Doglio, *Sulle prime rappresentazioni*, cit., p. 304.

<sup>43</sup> F. Angelini, *Teatri moderni*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, VI, p. 77.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> V. Vianello, *Dal testo letterario al testo spettacolare: I prologhi di Ludovico Ariosto*, in «Biblioteca Teatrale», 1990, n. 16, pp. 82-103: 83-84.

<sup>46</sup> G. Giraldi, *Orbecche*, cit., p. 5r.



gerire con musiche e danze [...] e gratificare il pubblico della forte emozione di un orrore visualizzato e agito davanti ai suoi occhi impreparati»<sup>47</sup>.

Nella lettera scritta a Giulio Ponzio Ponzoni sulla tragedia (pubblicata nel 1554), il drammaturgo si rivolge all'allievo che aveva interpretato il personaggio di Oronte, per esporre le proprie considerazioni di poetica teatrale. Le pagine, fondamentali per la teoria giraladiana sui generi teatrali e sul romanzo<sup>48</sup>, contengono anche importanti riferimenti alla sua stessa produzione drammatica. Distinguendo le tragedie storiche da quelle di sua invenzione, Giraldi sottolinea come «tanto maggiormente si muovono per la finta gli affetti a introduzione de' buoni costumi, quanto per venir nuova negli animi degli ascoltanti, si apparecchia ella maggiore attenzione»<sup>49</sup>. La commozione e la partecipazione affettiva del pubblico, già individuata nel prologo di *Orbecche*, si pone come nodo cruciale della riflessione giraladiana sul genere tragico.

L'effetto è fondamentale per la riuscita dello spettacolo, che per Giraldi deve educare il pubblico alla virtù<sup>50</sup>. Per il teatro giraldiano è valida l'interpretazione che Susanna Villari ha proposto per il novelliere, come di un'opera segnata da una marcata impostazione edificante, in cui «le istanze etico-pedagogiche costituiscono la ragione primaria della scrittura e caratterizzano tutto il percorso ideologico»<sup>51</sup>. Come per gli *Hecatommithi*, in cui è stata individuata la chiara funzione pedagogica, anche per il teatro si può parlare di un'intenzione morale ed educativa. Ma se nelle novelle la verosimiglianza e il realismo definiscono la rappresentazione in senso esemplare, nel teatro il drammaturgo preferisce ricorrere a situazioni simboliche e allusive<sup>52</sup>. Si può leggere in questo senso la definizione dei luoghi dell'azione drammatica, che nei prologhi del teatro giraldiano non coincidono mai con Ferrara, te-

<sup>47</sup> M. Pieri, *Il debutto dell'orrore*, cit., p. 104.

<sup>48</sup> Cfr. R. Morace, *La teoria del tragico nel Giraldi (con incursioni nell'epico)*, in *Il mito, il sacro e la storia: nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico*, a cura di R. Giulio, Napoli, Liguori, 2013, pp. 169-185.

<sup>49</sup> G. Giraldi, *Discorsi*, cit., p. 209.

<sup>50</sup> Sul tema dell'esemplarità e del valore morale del tragico giraldiano rimando anche a M. Hagen, *La 'retorica esemplare' della tragedia di Giraldi*, in *Giovan Battista Giraldi Cinthio Hombre de corte*, cit., pp. 335-364.

<sup>51</sup> S. Villari, *Introduzione*, in G.B. Giraldi Cinzio, *Ecatommithi*, Roma, Salerno, 2012, I, pp. IX-LXXXVI, p. XV.

<sup>52</sup> Sul teatro giraldiano rimangono fondamentali gli studi di M. Ariani, *Tra classicismo e manierismo: il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1974; V. Gallo, *Da Trissino a Giraldi. Miti e topica tragica*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2005; P.R. Horne, *The tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi*, Oxford, Oxford University Press, 1962; S. Jossa, *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Napoli, Vivarium, 1996; A. Morace, *Per una storia del genere. La tragedia nel Cinquecento*, in Id., *Cartografie letterarie*, Roma, Bulzoni, 2020, pp. 125-170; S. Villari, *Dallo scrittoio al teatro: osservazioni sulle tragedie giraldiane*, in «Italique», XVIII, 2015, pp. 13-34.



nendosene invece «a distanza di sicurezza»<sup>53</sup>, come scrive Marzia Pieri. Nel prologo di *Orbecche* la voce recitante invita gli spettatori ad allontanarsi mentalmente dalle proprie case: «forse penserete / in Ferrara trovarvi» ma Ferrara è «città piena / di ogni virtù, città felice» in cui regna la prudenza «del suo Signor»<sup>54</sup> e che quindi non può essere adatta alla tragedia e all'orrore dei crimini commessi. Giraldi sottolinea che il luogo dell'azione è «in Susa», distante da Ferrara molti mari, fiumi e monti:

[...] già sete in Susa, / et nel tornar v'accorgerete bene / quanti mar, quanti monti, et quanto fiumi / haverete a varcar, prima che giunti / ne siate tutti a la cittade vostra<sup>55</sup>.

È interessante notare come la stessa specificazione compaia in quasi tutti i prologhi delle tragedie giraldiane, in cui il poeta sembra voler assicurare il pubblico sull'estraneità delle vicende rappresentate rispetto alla vita della città. Il drammaturgo di corte si rivolge alla città, che inevitabilmente si rispecchia nel teatro, proponendo però un esempio che vuole smarcarsi dal realismo, per assumere un valore simbolico, ma pur sempre verosimile. È mettendo in evidenza la distanza fisica tra i due luoghi e colorando la vicenda di un esotismo, che spesso traspare anche dai nomi o dalla dimensione *en travesti* delle situazioni, che l'autore punta a un effetto educativo sul pubblico.

Giraldi dichiara esplicitamente questo intento in molti dei suoi prologhi, per esempio in quello della *Selene*, in cui sottolinea la funzione pedagogica del teatro, fin dall'antichità.

Sorsero genti di miglior giudicio, / e seco statuirono, che 'l porre / vera sembianza de' soccessi humani, / ne gli occhi de le genti, far potesse / vedere in fatto a ognun la miglior vita. / per insegnare adunque in un sol giorno / a migliaia di gente il vero modo / di compir, con honor, la vita frale, / in uso posti for theatri, & scene, / Perché veggendo indi gli spettatori / varie sembianze d'huomini, e di donne, / di varij uffici, & qualità diverse, / e di varij costumi, & varie leggi / sortir diversi fini, & varie sorti; / fatti acuti, sapesser da sé in tanta / varietà di genti, & di costumi, / seguir la loda, & ischivare il biasmo, / et veder, che chiunque virtù segue, / giunge a buon fine, & chi 'l mal segue, a reo<sup>56</sup>.

<sup>53</sup> M. Pieri, *Il debutto dell'orrore*, cit., p. 103.

<sup>54</sup> G. Giraldi, *Orbecche*, cit., p. 5r.

<sup>55</sup> Ivi, p. 5r-v.

<sup>56</sup> La *Selene* si legge nella *editio princeps* delle *Tragedie di M. Gio. Battista Giraldi Cinthio, Nobile Ferrarese: cioè Orbecche, Altile, Didone, Antivalomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*, Al Serenissimo Signor D. Alfonso II d'Este, Duca di Ferrara, & con Privilegi, in Venetia, Appresso Giulio Cesare Cagnacini, MDLXXXIII e poi in G.B. Giraldi, *Selene: an Italian Renaissance tragedy*, edited by P. Horne, Lewiston, E. Mellen Press, 1996; G. Giraldi Cinthio, *Sele-*

Se già ad Atene e a Roma il teatro era usato a scopi morali, ora «il felice Signor» propone alla corte gli spettacoli «per dilettervi a un tratto, e dimostrarvi / il modo di seguire lodevole vita». Giraldi sottolinea la funzione politica del teatro come *instrumentum regni* e come mezzo di costruzione del consenso, di cui il duca si serve per parlare alla città che ora è spettatrice.

Nel prologo della *Didone*<sup>57</sup> il drammaturgo ricorre alle categorie aristoteliche di diegesi e mimesi, per introdurre la specificità dell'evento teatrale e il suo fine edificante grazie alla catarsi: già Omero aveva nei suoi poemi indicato «la vera imago / de la vita miglior»,

onde poi gli altri, che mostrare in fatto / volsero quel, ch'egli narrato havea, /  
trasser' vari argomenti di Tragedie, / e l'esposero in scena, a gli occhi altrui. / Per  
purgar l'humane alme col terrore, / e, con compassion de gli altrui casi, / da la  
vana ridurle a miglior vita<sup>58</sup>.

Il parallelo con l'epica serve al poeta per definire il rapporto con la fonte virgiliana e legittimare la trasposizione, invitando il pubblico ad ascoltare la vicenda che il Poeta «ad utile comune conduce in scena, / così mai sempre a ben'amar 'induca, / con ben felice fine, honesto Amore»<sup>59</sup>.

In una analoga posizione si colloca il prologo della *Cleopatra*, che ribadisce come le favole «ben condutte in scena» siano tra le cose migliori pensate dagli antichi «per insegnare i buoni costumi al mondo». Le passioni tragiche, ovvero la pietà e il terrore, «purgano da vitij gli animi mortali / e lor face bramar sol la virtute, / veggendo che fin facciano coloro, / che in tutto buon non sono, o in tutto rei»<sup>60</sup>.

Nella tragedia *Antivaloment*<sup>61</sup> il drammaturgo si sofferma sulla varietà della vita, che accosta riso e pianto, per introdurre il tema della fortuna e della «varia incostanza» degli eventi, che si scontra con la «ferma, e stabile costanza» della provvidenza. Nella Ferrara della calvinista Renata di Francia, Giraldi parla della «infinita alta bontade / che con gran provvidenza il tutto regge», per legittimare l'azione che sta per essere messa in scena. La tragedia, dedicata alla classica opposizione tra

ne, a cura di I. Romera Pintor, Bologna, Clueb, 2004. Cfr. G.B. Giraldi Cinzio, *Selene*, in Id., *Tragedie*, cit., vol. 9, *Prologo*, pp. 8-9.

<sup>57</sup> La tragedia ha un'edizione moderna, G. Giraldi Cinthio, *Didone*, edición a cargo de I. Romera Pintor, Madrid, Editorial Complutense, 2008, edizione diplomatica che riproduce la *princeps* delle *Tragedie*, cit.

<sup>58</sup> G.B. Giraldi Cinzio, *Didone*, in Id., *Tragedie*, cit., III, *Prologo*, p. 7.

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> G.B. Giraldi Cinzio, *Cleopatra*, in Id., *Tragedie*, cit., V, *Prologo*, pp. 7-8.

<sup>61</sup> La tragedia ha due edizioni moderne G.B. Giraldi Cinzio, *Gli Antivalomeni, an Italian Renaissance tragedy*, edited by P. Horne, Lewiston, Edwin Mellen Press, 1999 e l'edizione diplomatica G. Giraldi Cinthio, *Gli Antivalomeni*, edición a cargo de I. Romera Pintor, Madrid, Editorial Complutense, 2008, che è basata sulla *princeps* in *Tragedie*, cit., IV.

padri e figli, tra vecchi e giovani, vuole insegnare a inseguire la ragione e non gli appetiti, mettendo al centro virtù come la prudenza e il senno. «A nome / del Poeta» il prologo si rivolge al pubblico della corte pregandolo

[...] per quell'alta / Cortesia, onde qua sete hoggi venuti; / per esser tutti insieme Spettatori / di questo grande successo, che vedrete / venire in questa corte hoggi, e per quello / desio ch'egli ha di sempre esservi grato, / che stiate attenti, acciocché per lo innanzi / animo gli si aggiunga di piacervi, / e di giovarvi, col condurre in scena, / con sembianza del ver, la miglior forma / de le migliori, fra le attioni humane<sup>62</sup>.

Il filtro della verosimiglianza serve al teatro per parlare alla città e veicolare il messaggio educativo, in linea con i principi della *Poetica* di Aristotele. Ma il vero-simile è la categoria con cui, secondo Villari, Giraldi vuole mostrare «le peculiarità della natura umana» e «l'universalità dei problemi che i rapporti umani costantemente propongono»<sup>63</sup>, così offrendo un modello edificante cui il pubblico si possa attenere.

Mentre elogia la ragione come strumento per affrontare la fortuna, Giraldi pone l'accento su una questione formale che riguarda la sua stessa riforma del genere teatrale. È nell'*Altile* infatti, che il drammaturgo mette in atto una revisione del tragico, nel senso di un'attenuazione dell'orrore senecano proposto in *Orbecche* e un passaggio al lieto fine. Anche in questo caso è il prologo a offrire la visione teorica giraladiana, che qui è giustificata in relazione alla consapevolezza che nel mondo tutto cambia e si trasforma autorizzando quindi il poeta a «uscir fuor del prescritto in qualche parte»<sup>64</sup>.

L'adozione del lieto fine risponde a un'esigenza del pubblico, ma anche del duca e soddisfa il desiderio giraldiano di adeguarsi alla sensibilità della città e della sua epoca. La preoccupazione mostrata nell'*Altile* rispetto ai tanti che «hanno turbato il ciglio / al nome sol de la Tragedia, come / non haveste ad udire altro che pianto»<sup>65</sup> riflette la posizione maturata a seguito della messinscena di *Orbecche* e teorizzata nella *Lettera sulla tragedia*. Nella dedica a Ercole II anteposta all'edizione a stampa, Giraldi ricorda il successo sulla scena, ma esprime anche il timore che la tragedia possa «essere a membro a membro lacerata da' morsi de gli invidi»<sup>66</sup>, con allusione alle polemiche seguite alla rappresentazione. Descrivendo la bravura degli attori, di cui si diceva poc'anzi, il poeta sottolinea come gli spettatori fossero rimasti «attoniti» per l'orrore e la compassione. Le «perturbazioni» e l'orrore sono indispen-

<sup>62</sup> G.B. Giraldi Cinzio, *Gli Antivalomeni*, in Id., *Tragedie*, cit., IV, *Prologo*, p. 10.

<sup>63</sup> P. Villari, *Introduzione*, cit., pp. XXXVII-XXXVIII.

<sup>64</sup> G.B. Giraldi Cinthio, *Altile*, in Id., *Tragedie*, cit., II, *Prologo*, p. 7.

<sup>65</sup> Ivi, p. 8.

<sup>66</sup> Id., *Orbecche*, cit., p. 2v.

sabili alla tragedia, ma talvolta, osserva Giraldi, il pubblico non riesce a sopportarne l'effetto e qualcuno sviene.

È sempre nella lettera a Ponzoni che il teorico definisce la svolta verso il lieto fine come un'esigenza di ascoltare la sensibilità del pubblico: «Quelle terribili (se gli animi degli spettatori forse le aborriscono) possono essere delle scritture: queste di fin lieto delle rappresentazioni»<sup>67</sup>. All'impossibilità per la scena di sopportare l'orrore del tragico, Giraldi risponde spostandolo nel racconto. Saranno infatti le novelle degli *Hecatommithi* ad accogliere la crudeltà e il sangue nascosto dalla scena. Nelle novelle il registro tragico concorrerà a quella stessa strategia edificante del teatro, come effetto «della degenerazione delle passioni», che trova compensazione nell'esaltazione dei comportamenti virtuosi<sup>68</sup> e nell'analisi proposta nei *dialoghi della vita civile*. Tra scena e pagina scritta, Giraldi costruisce un sistema morale per la vita della corte, che in esso si rispecchia, quasi come nella prospettiva della città ideale.

<sup>67</sup> Id., *Discorsi*, cit., p. 221.

<sup>68</sup> P. Villari, *Introduzione*, cit., p. XXXIX.