



BIBLIOTECA DI STUDI E TESTI ITALIANI

a cura del Seminario di Filologia e Letteratura italiana dell'Università di Friburgo

Comitato scientifico

Pierantonio Frare, Edoardo Fumagalli, Christian Genetelli,
Uberto Motta, William Spaggiari

Segreteria di redazione

Sandra Clerc e Giacomo Vagni

Eroine tragiche nel Rinascimento

a cura di Sandra Clerc e Uberto Motta



La «Biblioteca di studi e testi italiani» è una pubblicazione
con revisione paritaria («Peer-Reviewed»).

© 2019 Casa editrice Emil di Odoya srl
ISBN: 978-88-6680-271-6
I libri di Emil
Via Benedetto Marcello 7 – 40141 Bologna -
www.ilibridiemil.it

SOMMARIO

Introduzione. Cleopatra, per esempio di UBERTO MOTTA	7
RENZO CREMANTE «Rosmunde e Sofonisbe e Oresti e Bruti»: percorsi della tragedia italiana del Cinquecento	33
VALENTINA GALLO Colpa, peccato, errore: categorie femminili dell' <i>hamartia</i>	45
MARIO DOMENICHELLI L'influsso italiano sulla tragedia europea tra Cinque e Seicento. L'eroina nelle commedie gemellari e nella tragedia di incesto da <i>La Calandria</i> del Bibbiena a <i>'Tis Pity she's a Whore</i> di John Ford	65
DIMITER DAPHINOFF «More sinned against than sinning»? Shakespeare's Cleopatra	79
SANDRA CLERC Ricezioni funzionali. Il caso di Cleopatra	89
CLAUDE BOURQUI Una Sofonisba per le donne (Corneille, 1663)	107
PAOLA COSENTINO Luigi Groto e dintorni. L'eroina patetica nella tragedia rinascimentale	119

ELISABETTA MENETTI	
Giulietta e Desdemona, eroine del nostro tempo	141
DAVID AMHERDT	
Les épouses tragiques dans les poèmes de Jean Salmon Macrin à sa femme	159
IRENE ROMERA PINTOR	
Las heroínas trágicas del teatro de Giraldi Cinthio	175
SUSANNA VILLARI	
Le eroine “tragiche” delle novelle giraldiane	201
Indice dei nomi	221

Introduzione. Cleopatra, per esempio

di Uberto Motta

Il tema del convegno svoltosi all'Università di Friburgo il 29-30 novembre 2017, di cui in questo volume si raccolgono gli atti, concerne un segmento specifico, e pur tuttavia di notevole ampiezza e spessore, di quella rinascita dell'antico che, secondo il celebre teorema di Aby Warburg, costituisce il dato saliente del Rinascimento italiano ed europeo. Non come passivo ricalco della classicità, bensì come suo adattamento a un ambiente, a un tempo e a una sensibilità estetica e morale, nuovi e diversi, sicché le vecchie storie e forme, nel mutato contesto, assunsero un significato in parte o del tutto differente da quello originario. Ogni riuso dell'antico – come ha osservato Gertrud Bing – comporta infatti un giudizio sulla sua (eventuale, relativa) attualità, anche alla luce degli itinerari e delle ragioni per cui il *topos* torna, nel presente, a far udire la propria voce: «Ogni età ci narra, deliberatamente o per implicazione, la storia della propria antichità più remota: e questa storia sparge una luce riflessa in entrambe le direzioni»¹. Fu nel momento stesso del suo accadere, e rimane oggi, in prospettiva storiografica, una questione identitaria, per cui sulla base dei prototipi antichi, con un rinnovato investimento di energie stilistiche e psicologiche, presero corpo, nel Rinascimento italiano ed europeo, le eroine moderne, quali specchio e proiezione di emozioni e passioni, di ideali, sogni e timori, individuali o condivisi. Ogni *figura* o *storia* della classicità, rilevava ancora Bing sintetizzando l'insegnamento del maestro, qualora venga effettivamente riconsiderata alla luce dell'«ambiente» specifico in cui si compie il suo riutilizzo, si rivela priva di un «significato fisso», e ripasmata creativamente dallo «spazio immaginario» del nuovo spettatore. È ciò che la più parte dei contributi qui presentati dimostra esemplarmente, spaziando dalla *Canace* di Sperone Speroni fino alla *Sophonisbe* di

¹ G. BING, *Introduzione* a A. WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. xxv.

Pierre Corneille e oltre. Occorre – come scrive Claude Bourqui – misurare la fecondità di una (in fondo esigua) serie di miti fondatori della tragedia moderna, i quali a ogni rivisitazione, nell’arco di circa un secolo e mezzo, si mostrarono capaci di rispondere alle attese e ai bisogni di fruitori assai diversi, solo che si confrontino, dal punto di vista culturale, economico, sociale, gli eruditi italiani di primo Cinquecento e le dame di corte della Francia (o dell’Inghilterra) di metà Seicento. La fortuna della tragedia italiana del Rinascimento, dei suoi modelli strutturali e delle sue *fabulae* paradigmatiche, e soprattutto dei suoi personaggi, «in netta prevalenza femminili, nella misura [...] di più del doppio di quelli maschili» (al contrario di quanto avviene nel *corpus* greco-latino), da questo punto di vista, è fenomeno che per durata, capillare irradiazione ed estensione geografica, può – secondo una felice intuizione di Renzo Cremante – «essere paragonato, per molti aspetti, a quello del petrarchismo», tanto è vero che, come quello, nel corso del Settecento è destinato «ad attenuarsi progressivamente, fino ad esaurirsi quasi del tutto».

Quasi tre quarti di secolo sono passati da quando, il 2 febbraio 1951, facendo tesoro delle ricerche condotte proprio presso il Warburg Institute di Londra tra il 1948 e il 1950, Giuseppe Billanovich tenne la sua prolusione all’Università di Friburgo, dal titolo *I primi umanisti e le tradizioni dei classici latini*, che fu gesto fondativo e insieme programma di lavoro per più generazioni di ricercatori². Quanto ne è seguito fa ormai parte della storia della filologia e della critica letteraria del Novecento. E all’ombra (lunga) di simile prospettiva si vorrebbe che anche il presente volume fosse collocato, se pure con gli adattamenti e le mutazioni che la nuova temperie epistemica, così profondamente cambiata da quella in cui operarono Billanovich, Dionisotti e padre Pozzi, rende necessari. Perché di eroine tragiche rinascimentali si può, e si vuole, oggi parlare, nella misura in cui la rivoluzione pedagogica prodotta dall’avvento dell’Umanesimo permeò di sé tutta la cultura dell’Europa del XVI e XVII secolo, e rese le figure prime della classicità in gran parte riconoscibili, e venerabili, per i lettori e le lettrici di ogni paese, e dunque fruibili, più o meno mediatamente, da ogni scrittore e artista³. Fra essi anche il senese Girolamo Del Pacchia (1477 ca. - post 1533), eccentrico interprete dei modelli di Perugino e Pinturicchio, passato per la Libreria Piccolomini di Siena e per la Cappella Basso della Rovere in S. Maria del Popolo a Roma,

² G. BILLANOVICH, *I primi umanisti e le tradizioni dei classici latini*, Friburgo, Edizioni Universitarie, 1953 (poi nel suo vol. *Petrarca e il primo Umanesimo*, Padova, Antenore, 1996, pp. 117-41).

³ Cfr. R. G. WITT, *In the Footsteps of the Ancients. The Origins of Humanism from Lovato to Bruni*, Leiden, Brill, 2000 (trad. it.: Roma, Donzelli, 2005).

autore dell'immagine già adoperata per la locandina del convegno che ora compare sulla copertina del presente volume (Fig. 1)⁴. La sua *Arianna abbandonata* da Teseo sull'isola di Nasso, della collezione Chigi-Saracini di Siena, sembrerebbe risalire alla fine del secondo decennio del Cinquecento, e possiede un'indubbia forza, narrativa e drammatica, patetica e teatrale, che evidenzia – in particolare – la crudele forza del vento, emblema dell'avverso e imprevedibile destino, che si rivela propizio alla fuga dell'amato, mentre la disperazione della donna si stempera nel languido gesto della mano (in una posa che sembra studiata per la scena). L'opera nasceva, e come tale sarà stata recepita, sulla scia di una serie di riletture, le quali, tra Medioevo e Rinascimento, avevano sancito la plasticità polisemica del mito, già codificato da Catullo nel carme LXIV e Ovidio (in *Her.* X), e poi utilizzato da Ottavio Rinuccini, nel 1608, per l'opera rappresentata al Palazzo Ducale di Mantova, con musiche di Claudio Monteverdi, in occasione delle nozze di Francesco IV Gonzaga e Margherita di Savoia⁵.

Della medesima collezione senese fa parte anche la più nota triade delle eroine cosiddette Chigi, oggetto di un recente restauro che ne ha finalmente permesso, con qualche cautela, l'attribuzione a Domenico Beccafumi e la datazione intorno al 1506-1507. La serie, nel suo insieme, inneggiava alla fedeltà matrimoniale e al connubio di virtù pubbliche (repubblicane) e virtù private, in base a uno schema iconografico poi ripreso, a Siena e altrove, lungo tutto il secolo⁶. Le tre tavole, commissionate da Pandolfo Petrucci, erano originariamente parte della spalliera di una camera aristocratica, e, fra loro connesse dalla carpenteria, presentavano, in successione, Giuditta, Artemisia e Cleopatra (Figg. 2-4): e nelle tre figure, magari un po' civettuole (certamente morbide e fluide nel tenero sfumato e nelle vibrazioni atmosferiche del paesaggio), si manifestavano il gusto, la sensibilità, la cultura e l'etica della nobiltà e dell'alta borghesia del primo Cinquecento, documentando come ogni revisione e riproposta dell'antico obbedisse sempre, oltre

⁴ A. ANGELINI, *Girolamo del Pacchia*, in *Da Sodoma a Marco Pino. Pittori a Siena nella prima metà del Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di F. SRICCHIA SANTORO, Firenze, S.P.E.S., 1988, pp. 45-53.

⁵ S. VALENTI, «*Lasciatemi morire*»: le parole di Arianna a Nasso attraverso i secoli, in «Tra Passato(e)Futuro», 1 (2017), pp. 137-72.

⁶ Le tre opere sono state da poco esposte al pubblico nella prima sezione della mostra *Il buon secolo della pittura senese. Dalla maniera moderna al lume caravaggesco*, Montepulciano – San Quirico d'Orcia – Pienza, 18 marzo – 30 settembre 2017 (il catalogo, a cura di A. ANGELINI *et alii*, è uscito presso Pacini nel 2017). Se ne è parlato anche nel convegno *Il giovane Domenico Beccafumi e l'arte a Siena al tempo di Pandolfo Petrucci*, Università di Siena, 18-19 maggio 2017, di cui si attendono gli atti.

che a una passione archeologica, e al di là di essa, alle necessità intellettuali, propagandistiche, emozionali, di uno sguardo contemporaneo, in sé stesso estremamente attivo e dunque selettivo in vista di un proprio *focus*.

La trasformazione o metamorfosi delle grandi eroine tragiche dell'antichità in *exempla* di lunga durata, semanticamente e retoricamente manipolabili, è fenomeno che contraddistingue, come si è accennato, una delle linee chiave della cosiddetta cultura occidentale. Il processo di elevazione, o sublimazione, cominciò fin dall'epoca tardo-imperiale, e proseguì in età medioevale. Ma è ben noto come fu lo spirito umanistico, su basi schiettamente petrarchesche, a conferire nuove energie e nuovi orizzonti a simile impresa. Le medesime figure e le medesime trame, di opera in opera, e di epoca in epoca, furono costantemente riproposte, fino a donare l'impressione (giusta un'osservazione di Elisabetta Menetti, al principio del suo saggio), di *raccontare sempre la stessa storia* di coraggio e di disperazione, volta a volta con più o meno sottili variazioni, intese ad accentuarne, amplificarne o persino deformarne il potere di significazione. Si trattò, nell'insieme, di un vasto e prolungato processo di ricezione, sommamente dinamico, che coinvolse tutte le arti e tutti i generi letterari, con frequenti contaminazioni tra il codice tragico e le scritture liriche e novellistiche, ma tendenzialmente conservando una finalità che è lecito definire, *lato sensu*, edificante (come è indicato in questo volume da Susanna Villari, a partire dal caso dei drammi e delle novelle di Giraldo Cinzio).

Nel secondo *Trionfo della Fama* (vv. 103-117), per esempio, Petrarca associava – e contrapponeva al tempo stesso – da una parte Semiramide e Cleopatra, e dall'altra Zenobia: le une, proverbialmente, *arse d'indegno foco*, la terza assai migliore e più gelosa custode *del suo honore*, nonostante la bellezza, e tanto coraggiosa da prendere le armi contro Roma.

Poi vidi la magnanima reina,
ch'una treccia ravolta e l'altra sparsa
corse a la babilonica rapina.

Poi Cleopatra; e l'un'e l'altra er'arsa
d'indegno foco; e vidi in quella tresca
Zenobia, del suo honore assai più scarsa.

Bella era, e nell'età fiorita e fresca:
quanto in più gioventute e 'n più bellezza,
tanto par ch'onestà sua laude accresca.

Nel cor femineo fu sì gran fermezza
che col bel viso e coll'armata coma
fece temer chi per natura sprezza:

io parlo de l'imperio alto di Roma,

che con arme assalio, ben ch'a l'estremo
fusse al nostro triumpho ricca soma⁷.

Di Cleopatra e Zenobia ugualmente leggiamo in un passo della *Familiare* XXI 8, indirizzata all'imperatrice Anna, terza moglie di Carlo IV di Boemia, e datata 1358, che fu scritta per congratularsi con la destinataria al momento della nascita del suo primo figlio (una bambina: *femineo licet partu*), sicché il testo si risolveva in un trattatello in lode delle donne famose:

Nec partu tantum, sed ingenio et virtute multiplices et rebus gestis et regni gloria sexus est nobilis. [...] Regnavit apud Egiptios Cleopatra, Zenobia apud Persas, quae se reginam diceret Orientis, mulier fidutiae ingentis clarissimeque virtutis, inter cetera – quod Cleopatrae defuit – castitatis eximiae, cuius laudem forme raritas geminabat; harum utraque romanum invasit imperium tanto nisu ut prior ancipitem Augusto victoriam faceret, secundam vero Aurelianus princeps et pugnantem metuere videatur et domitam gloriatur⁸.

Secondo la vita di Aureliano della *Historia Augusta* (XXVII 1-5), dopo che l'imperatore le aveva proposto una resa onorevole e persino vantaggiosa, nella sua risposta la stessa Zenobia avrebbe citato il caso di Cleopatra, per legittimare il proprio orgoglioso rifiuto:

Hac epistula accepta Zenobia superbius insolentiusque rescripsit quam eius fortuna poscebat, credo ad terrorem; nam eius quoque epistulae exemplum indidi: «Zenobia regina orientis Aureliano Augusto. Nemo adhuc praeter te hoc quod poscis litteris petiit. Virtute faciendum est quicquid in rebus bellicis est gerendum. Deditioem meam petis, quasi nescias Cleopatram reginam perire maluisse quam in qualibet vivere dignitate. Nobis Persarum auxilia non desunt, quae iam speramus, pro nobis sunt Saraceni, pro nobis Armenii. Latrones Syri exercitum tuum, Aureliane, vicerunt. Quid si igitur illa venerit manus quae undique speratur, pones profecto supercilium, quo nunc mihi deditioem, quasi omnifariam victor, imperas»⁹.

In quest'ottica è facile e persino scolastico allegare i due disegni michelangioleschi, appartenenti alla serie delle «teste divine», che, secondo Vasari, l'ar-

⁷ F. PETRARCA, *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di V. PACCA e L. PAOLINO, Milano, Mondadori, 1996, pp. 416-18.

⁸ F. PETRARCA, *Opere*, a cura di M. MARTELLI, Firenze, Sansoni, 1992, pp. 1099-1101.

⁹ *Historia Augusta*, vol. III, transl. by D. MAGIE, Cambridge, Harvard University Press, 2014, p. 248.

tista destinò a Gherardo Perini e Tommaso Cavalieri¹⁰. Nel caso della *Zenobia* del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, sia l'identificazione del soggetto, sia l'attribuzione hanno sollevato controversie, almeno in parte risolte con l'inserimento del foglio – da parte di Charles De Tolnay – nel *corpus* michelangiolesco (Fig. 5)¹¹. L'interpretazione iconografica è complessa, ma si propone qui di condividere la lettura fornita da Alessandro Rovetta, nel catalogo della mostra *D'après Michelangelo*, allestita nelle sale del Castello Sforzesco di Milano tra il 2015 e il 2016, anche perché risulta funzionale a uno degli assunti, culturali e metodologici, implicati dal convegno¹². Tutta la composizione di Michelangelo è imperniata sull'idealizzazione della figura muliebre. La complessa acconciatura subito concorre alla connotazione orientale del personaggio, secondo un modulo che già era stato sperimentato dall'artista sulla volta della Cappella Sistina, ed era tipico della monetazione antica, al centro degli interessi collezionistici, allora, a Venezia, Firenze, Roma e altrove, dove Zenobia compariva spesso con acconciature e diademi ricercati. È nota, in particolare, una moneta coniata intorno al 270, su cui troviamo da un lato Zenobia Augusta con una messa in piega assai elaborata, a mezzaluna, e dall'altro la procace Giunone, con una patera nella mano destra e uno scettro nella sinistra, e un pavone ai suoi piedi (Fig. 6). In secondo piano, nel disegno michelangiolesco, si scorgono i contorni delle due figure che accompagnano la donna: l'anziano personaggio maschile alle sue spalle e il fanciullo in atteggiamento filiale, che sembra aver scoperto il seno alla madre per nutrirsi o per svelarne la femminilità. Si alluderebbe così al valore esemplificativo della storia: Zenobia, donna di grande bellezza, secondo un ideale di nobile e fiera castità, si concedeva al marito solo per la procreazione (e di qui l'aspetto piuttosto contrariato o crucciato di lui, sullo sfondo), in base a uno stereotipo declinato, mediante il sistematico riuso delle storie antiche, anche da Giorgione e Tiziano.

L'esecuzione di Michelangelo, in questo senso, conobbe una grande fortuna nella produzione grafica e pittorica cinquecentesca, la quale contribuì, specie in ambito fiorentino e mediceo, al successo di un campione di femminilità in grado di combinare, al di sotto delle differenti sfumature, pudicizia, bellezza e aristocraticità. Simile lettura concorderebbe, fra l'altro, con la spiegazione della

¹⁰ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. BETTARINI e P. BAROCCHI, VI, Firenze, S.P.E.S., 1987, p. 113.

¹¹ C. DE TOLNAY, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, II, Novara, De Agostini, 1976, p. 90 e n. 307.

¹² *D'après Michelangelo. La fortuna dei disegni per gli amici nelle arti del Cinquecento*, Catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 30 settembre 2015 – 10 gennaio 2016), a cura di A. ALBERTI, A. ROVETTA e C. SALSÌ, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 63-73.

vicenda di Zenobia che già era stata proposta da Giovanni Boccaccio, e affidata al *De mulieribus claris*: un'opera decisiva, specie nella prospettiva che qui interessa, per tutta la cultura rinascimentale, per effetto delle numerose edizioni dell'originale versione latina e delle traduzioni in francese, inglese, tedesco, spagnolo, italiano (vi accennano, in questo volume, anche Elisabetta Menetti, Susanna Villari e Mario Domenichelli, il quale, suggestivamente, propone di considerare l'eroina tragica rinascimentale, prima ancora che un personaggio, e al di là dei tratti peculiari delle singole figure e delle loro vicende, un modulo, un palinsesto, declinabile *ad libitum* sulla base di pochi tratti comuni, di estrazione greco-latina). Il testo di Boccaccio fu volgarizzato nel 1545 da Giuseppe Betussi, che volle inoltre fornire il libro di una sintomatica *Additione*, la quale aggiornasse il catalogo delle illustri donne antiche con varianti moderne, altrettanto valide sul piano dell'esemplarità, così ribadendo il valore performativo della classicità¹³. Il mito – in effetti – era inteso dagli uomini e dalle donne del Rinascimento come realtà viva, passibile di *imitatio* e di *emulatio*, apprezzabile alla stregua di un paradigma di comportamenti da perseguire o evitare; e proprio ciò consentiva, con un movimento di senso contrario, la perpetua mitizzazione del proprio vissuto quotidiano, lieto o più spesso tragico, secondo quanto in questo volume certificano, per esempio, i *carmina*, oggetto del saggio di David Amherdt, che il poeta Jean Salmon Macrin (l'*Horace de Loudon*, come fu detto) indirizzò alla moglie Guillonne Boursault.

A Zenobia Boccaccio riservava alcuni passi di singolare vigore, che – a ben vedere – (insieme ad altri, espliciti precedenti, riconosciuti dalla critica: a partire dalla Camilla dell'*Eneide* e dalla Cariclea delle *Etiopiche*) potrebbero non essere stati estranei alla genesi della Clorinda di Torquato Tasso. Così Boccaccio:

Dicunt autem hanc a pueritia sua, spretis omnino muliebribus offitiis, cum iam corpusculum eduxisset in robur, silvas et nemora coluisse plurimum et accintam pharetra, cervis capriisque cursu atque sagittis fuisse infestam. Inde cum in aciores devenisset vires, ursos amplecti ausam, pardos leonesque insequi, obvios expectare, capere et occidere ac in predam trahere. [...] Fuit enim illi tanta bellorum industria et adeo acris militie disciplina, ut eque illam magni penderent sui exercitus et timerent. Apud quos nunquam concionata est nisi galeata; et in expeditionibus vehiculo carpentario per rarissime utebatur, equo sepius incedebat et non nunquam tribus vel quattuor milibus passuum cum militibus pedes signa precedebat. [...] Fuit tamen adeo pudicitie severa servatrix

¹³ V. CAPUTO, *Una galleria di donne illustri: il «De mulieribus claris» da Giovanni Boccaccio a Giuseppe Betussi*, in «Cahiers d'études italiennes», 8 (2008), pp. 131-47.

ut nedum ab aliis abstineret omnino, sed etiam Odenato viro suo, dum viveret, se nunquam exhibere, preter ad filios procreandos, voluisse legimus; hac in hoc semper habita diligentia, ut post concubitum unum, tam diu abstineret ab altero, donec adverteret utrum concepisset ex illo; quod si contigerat, nunquam preter post partus purgationes a viro tangi patiebatur ulterius; si autem non concepisset perceperat, se ultro poscenti viro consentiebat. O laudabile iudicium mulieris! Satis quidem apparet arbitratam nil ob aliud a natura mortalibus immissam libidinem quam ut prolis innovatione continua conservetur posteritas et reliquum, tanquam supervacaneum, viciosum¹⁴.

La prima parte del brano allude alle qualità marziali della donna, che, fin dall'infanzia, disprezzate le tradizionali occupazioni femminili, si sarebbe dedicata alla caccia delle belve feroci, sino ad acquisire un vigore e una forza senza pari. Il secondo paragrafo – menzionati la bellezza e il fascino di lei, dovuti soprattutto alla profondità dei suoi occhi nerissimi – ne descrive la singolare condotta nei confronti del marito, il principe Odenato. Il tema implicito del ritratto, nella diffusa rielaborazione boccacciana, concerne specificamente il riconoscimento delle potenzialità e qualità femminili – tra attrazione e rifiuto di esse, tra desiderio e rigoroso controllo della passione, ai fini di una salvaguardia e messa in valore della specifica individualità o virtù della donna come dell'uomo. Esso è ricorrente in tutta la letteratura, non solo artistica, del primo e medio Cinquecento, come dimostra lo scandaglio fornitone da Giraldi Cinzio nella sua vasta e articolata produzione (drammaturgica e narrativa), assai originale nella sua radicale difesa del diritto muliebre all'autodeterminazione (per cui si rimanda alle pagine di Irene Romera Pintor e Susanna Villari), ma anche da Luigi Groto (studiato qui da Paola Cosentino), e appunto conduce fino alla *Gerusalemme liberata*, che ne avrebbe proposto una campionatura tipologica esemplare e ricapitolativa. All'origine di simile dialettica, che da Zenobia e Cleopatra porta a Clorinda e di qui ai lettori e soprattutto alle lettrici dell'autunno del Rinascimento, alla base di simile gioco di specchi tra l'antico e il moderno, si situa un presupposto, *in primis* estetico, esplicitato da Tasso stesso, sulla scorta delle categorie aristoteliche, all'inizio dei *Discorsi dell'arte poetica*, dove era colta, a ben vedere, la ragione d'essere di tutte le eroine tragiche del Rinascimento: ossia, la consapevolezza che una storia vera ed efficace, per quanto «notissima e da

¹⁴ G. BOCCACCIO, *Famous Women*, ed. by V. BROWN, Cambridge Mass., Harvard University Press, 2001, pp. 428-32.

altri prima trattata», può essere oggetto di infinite variazioni, per effetto delle quali essa non smette di apparire «di comune propria e di vecchia nuova»¹⁵.

La *Zenobia* di Michelangelo è registrata – intorno al 1560-'65 – nell'inventario della Guardaroba Medicea di Palazzo Vecchio, che la descrive così: «un disegno di una testa di donna et parte di busto, acconciatura antica, chon du altri schizzi di teste»¹⁶. Viene in tal modo obliquamente sottolineata la funzione pratica assunta dal foglio, collocato in un luogo di notevole visibilità e prestigio, dove poteva essere osservato come sintetica evocazione – appunto – della storia narrata da Boccaccio. Il medesimo inventario, appena prima, menziona una *Cleopatra*, «stupendissima» e «divina» secondo Vasari, che corrisponde a quella realizzata da Michelangelo per il giovane amico Tommaso de' Cavalieri, e da questi offerta in dono a Cosimo de' Medici nel 1562, con una lettera in cui il proprietario confessava di essere affezionato al disegno come a un figlio (Fig. 7a)¹⁷.

Si tratta di un disegno di altissima qualità e straordinaria invenzione, qualora si ponga mente alla posa della figura, con il volto girato e inclinato, e alla folgorante armonia o assimilazione tra la forma dell'aspide che morde il seno della donna e quella dell'acconciatura. «La bocca di Cleopatra – è stato commentato da Alessandro Rovetta – si schiude in un contenuto accenno di dolore [la smorfia è molto più cruda e marcata, espressionisticamente, nello schizzo che compare sul *verso* dello stesso foglio: Fig. 7b], mentre il volto e lo sguardo si piegano e si girano dalla luce all'ombra abbandonando la posa regale, imposta dal taglio antiquario del busto, e quasi perdendosi nel mistero insondabile del prossimo destino»¹⁸. Si coglie grazie a queste parole il senso profondo della rilettura michelangiolesca, che attribuisce a Cleopatra quell'irriducibile malinconia che è tratto saliente del suo rapporto con il Cavalieri e con la vita intera: al cospetto della forza del destino e del buio della morte, da cui, michelangiolescamente, ogni uomo è battuto, dell'eroismo e della regalità non rimangono che esili scampoli (e di «eroica malinconia», di «nostalgica certezza di glorie luminose ma perdute», a proposito della di poco successiva *Cleopatra* di Giraldi, ha parlato Marco Arianì)¹⁹. Sono stati proposti confronti con la cosiddetta, affascinante *Scapiliata* di Leonardo della Galleria Nazionale

¹⁵ T. TASSO, *Scritti sull'arte poetica*, a cura di E. MAZZALI, Torino, Einaudi, 1977, p. 6.

¹⁶ *D'après Michelangelo*, p. 63.

¹⁷ DE TOLNAY, *Corpus*, II, p. 100 e n. 327.

¹⁸ *D'après Michelangelo*, p. 82. Cfr. anche C.C. BAMBACH, *Michelangelo. Divin Draftsman and Designer*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2017.

¹⁹ M. ARIANI, *Tra Classicismo e manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1974, p. 165.

di Parma (1508 circa: Fig. 8), nonché, ovviamente, con la *Simonetta Vespucci* (nei panni di Cleopatra) di Piero di Cosimo, al Musée Condé di Chantilly, del 1480 ca. (Fig. 9). Si precisi, di passata, che in quest'ultimo caso l'identificazione del soggetto ha suscitato più di un dubbio, dal momento che fra l'altro Simonetta morì nel 1476, quando Piero aveva solo quattordici anni, e l'iscrizione alla base del dipinto si è rivelata un'aggiunta successiva: ma potrebbe pure trattarsi di un ritratto postumo, come è stato ipotizzato a partire dal funereo albero secco che compare nella parte sinistra, in cui la nudità della donna «was perhaps intended to evoke the unadorned beauty of her soul as well as her chastity»²⁰. Di questa Cleopatra (in quanto tale almeno riconosciuta da Vasari: ma di recente si è proposta l'associazione con la Fiammetta di Boccaccio)²¹, arcaizzante e ieratica («tutta la complicata acconciatura dei capelli è come offerta su un piatto»)²², con lo sguardo rivolto verso l'infinito e con il serpente attorno al collo come un monile, emblema forse di un travaglio interiore finalmente purificato, la Cleopatra di Michelangelo trattiene l'impronta tipologica. Ma l'energia e il dinamismo vengono dal modello leonardesco. Se la Cleopatra di Chantilly «ha il distacco di chi possiede una verità superiore, quella di Michelangelo trasmette un senso di angoscia, o meglio di melanconia»²³.

La datazione proposta per il disegno di Casa Buonarroti è 1532-'33, mentre lo schizzo sul *verso* potrebbe risalire al 1526-'30: a meno che non sia successivo, secondo la suggestiva proposta di John T. Spike, quale gesto di sarcastica e amara deprecazione degli esiti catastrofici, involontariamente umilianti e non sublimi, di ogni amore come quello dell'antica regina d'Egitto²⁴; e solo dell'immagine «accuratamente rifinita sul *recto*», benché la sua fortuna non fu «particolarmente estesa»²⁵, esistono varie copie, come quelle,

²⁰ L. SYSON, «Belle». *Picturing Beautiful Women*, in *Art and Love in Renaissance Italy*, Catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum, 11 novembre 2008 – 16 febbraio 2009; Fort Worth, Kimbell Art Museum, 15 marzo – 14 giugno 2009), a cura di A. BAYER, New York – New Haven, The Metropolitan Museum of Art – Yale University Press, 2008, p. 250. Inoltre sulla questione cfr. D. GERONIMUS, *Piero di Cosimo. Visions Beautiful and Strange*, New Haven, Yale University Press, 2006, pp. 55-66.

²¹ E.J. OLSZEWSKI, *Piero di Cosimo's «Lady Fiammetta»*, in «Source. Notes in the History of Art», 21/2 (2002), pp. 6-12.

²² C. BRANDI, *Disegno della pittura italiana*, Torino, Einaudi, 1980, p. 268.

²³ S. URBINI, *Il mito di Cleopatra. Motivi ed esiti della sua rinnovata fortuna fra Rinascimento e Barocco*, «Xenia Antiqua», 2 (1993) p. 196.

²⁴ *Michelangelo Sacred and Profane. Masterpiece Drawings from the Casa Buonarroti*, Catalogo della mostra (Williamsburg, Muscarelle Museum of Art, 9 febbraio – 14 aprile 2013; Boston, Museum of Fine Arts, 21 aprile – 30 giugno 2013), a cura di J.T. SPIKE e A. MARINAZZO, Firenze, Centro Di, 2013, pp. 62-65.

²⁵ *D'après Michelangelo*, p. 84.

rigorose e minuziose, di Giulio Clovio, o a lui attribuite, conservate a Parigi e Rotterdam (rispettivamente al Département des Artes Graphiques del Museo del Louvre e al Museum Boijmans Van Beuningen), almeno una delle quali fu eseguita su commissione del Cavalieri, al momento in cui questi dovette rinunciare all'originale²⁶, o come la tavoletta a olio del Museo Poldi Pezzoli di Milano, di grande fedeltà al modello, che è stata riportata prima al contesto del manierismo cremonese, poi all'ambito fiorentino di Michele Tosini e all'ultimo quarto del Cinquecento (Fig. 10)²⁷.

Il caso di Cleopatra destò grande interesse lungo il XVI secolo, con molteplici esiti in tutte le arti e le letterature, e ciò giustifica la sosta nel narteco del presente volume. Sintomaticamente esso ispirò, all'alba del Rinascimento, anche uno dei testi maggiori prodotti in latino da Baldassarre Castiglione, di gusto classicistico e genesi romana, trádito, fra l'altro, prima che dalle stampe veneziane da un codice appartenuto ad Angelo Colocci, il ms. G 109 inf. (ff. 110r-111r) della Biblioteca Ambrosiana di Milano. Spunto di partenza per la scrittura del carne fu una statua di origine greca, posseduta da Girolamo Maffei e acquistata nel 1512 da Giulio II, che la fece collocare in Vaticano, nel bramantesco Cortile del Belvedere. Allora, per effetto della presenza di un bracciale simile ad un serpentello, si ritenne effigiassero appunto la regina d'Egitto (così anche nei versi *de statua Cleopatrae* di Evangelista Maddaleni Capodiferro), mentre si tratta di Arianna addormentata²⁸. Misurandosi con il *Laocoon* di Jacopo Sadoletto, che, all'indomani della riscoperta del celeberrimo gruppo marmoreo, ne aveva fornito una riuscita ecfraasi in versi latini, Castiglione adottò la forma della prosopopea, sull'esempio di analoghi casi dell'*Antologia Palatina*, e diede voce, fingendo che la scultura cominciasse a parlare, al drammatico lamento della donna, in punto di morte. L'interpretazione castiglionesca è molto forte, poiché a dispetto dell'appellativo dantesco («Cleopatrà lussuriosa» in *Inf.* V v. 63) e del crudo giudizio di Properzio, che l'aveva definita «incesti meretrix regina Canopi» (in *El.* III, XI v. 39), assume Cleopatra come esempio di «un coraggio morale che ricevette la suprema ratifica dal suicidio, affrontato quale estrema affermazione della

²⁶ P. JOANNIDES, *Michel-Ange: élèves et copistes*, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, 2003, pp. 258-59.

²⁷ *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, a cura di A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE e J. BRUSA, Milano, Mondadori Electa, 1982, pp. 159-60.

²⁸ C. M. WOLF, *Die schlafende Ariadne im Vatikan. Ein hellenistischer Statuentypus und seine Rezeption*, Hamburg, Verlag Dr. Kovač, 2002. Ma cfr. anche L. BARKAN, *The Beholder's Tale: Ancient Sculpture, Renaissance Narratives*, in «Representations», 44 (1993), pp. 133-66.

libertà umana, secondo la dottrina degli stoici»²⁹. Dietro questa Cleopatra si intravede dunque il fantasma femminile – il prototipo della virtù muliebre sotto le insegne dell'intrepida fermezza e della fiera indipendenza di carattere – su cui l'autore mantovano avrebbe insistito a più riprese nelle sue opere, parlando specialmente di Elisabetta Gonzaga, prima nella cosiddetta *Vita di Guidubaldo* (l'epistola del 1508 al re d'Inghilterra, *De vita et gestis Guidubaldi Urbini ducis*), e poi nel *Libro del Cortegiano*. Qui (libro III, cap. 36), *pour cause*, Cleopatra era appunto citata da Giuliano de' Medici, in un riepilogativo catalogo delle donne forti dell'antichità, che era posto a specchio e sigillo del regesto delle «eccellentissime signore» dei «tempi nostri»:

Se nell'animo vostro pensate alle donne che voi stesso conoscete – affermava il Magnifico, rivolgendosi al misogino Gaspare Pallavicino – non vi fia difficile comprendere che esse per il più non sono di valore o meriti inferiori ai padri, fratelli e mariti loro; e che molte sono state causa di bene agli omini e spesso hanno corretto di molti loro errori; e se adesso non si trovano al mondo quelle gran regine, che vadano a subjugare paesi lontani e facciano magni edifici, piramidi e città, come quella Tomiris, regina di Scizia, Artemisia, Zenobia, Semiramis, o Cleopatra, non ci son ancor omini come Cesare, Alessandro, Scipione, Lucullo e quegli altri imperatori romani³⁰.

Nell'elegia, in particolare, che risulta scritta dopo il 1513, dal momento che in essa si accennava al restauro della fontana ai piedi della statua promosso da papa Leone X, l'encomio di Cleopatra era realizzato attraverso la giustapposizione di due tessere, insieme etiche e psicologiche, le quali evidenziavano prima il suo fermo desiderio di sottrarsi all'ignominia, antepo- nendo la tutela della propria dignità alla vita stessa, e poi la tenacia e la fedeltà del suo amore per Antonio, anche dopo la morte del coniuge (le due medesime chiavi di lettura furono poi riprese e sviluppate nell'omonima tragedia di Giral- di Cinzio, composta «di favola antica» per soddisfare una richiesta del duca di Ferrara, Ercole II d'Este: ma per ciò si rimanda al contributo di Romera Pin- tor). E la regina d'Egitto finiva quindi per apparire in una luce molto simile a quella utilizzata dal medesimo Castiglione, nelle scritture private e pub- bliche (dalla corrispondenza domestica fino al *Cortegiano*), per le tre grandi storie d'amore, insieme eroiche e tragiche, di cui egli fu ora protagonista (nel

²⁹ G. PARENTI, *Introduzione, edizione, traduzione e commento a quattro «carmina» di Baldassarre Castiglione*, in *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, a cura di I. BECHERUCCI, S. GIUSTI e N. TONELLI, Firenze, Le Lettere, 2000, p. 373.

³⁰ B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, a cura di W. BARBERIS, Torino, Einaudi, 1998, p. 304.

legame con la moglie Ippolita Torelli: bruscamente troncato dalla morte di lei, il 25 agosto 1520, dopo il parto della terzogenita), ora indiretto o diretto testimone (per ciò che concerne le vicende prima di Federico di Montefeltro e Battista Sforza, di cui resta traccia sublime anche nel dittico di Piero della Francesca, dipinto – su commissione di Federico – dopo la morte di Battista, nel 1472, che pose termine alle feste di corte per l’attesa nascita di un erede maschile; e poi di Guidubaldo ed Elisabetta, messi alla prova dall’infermità del principe e poi dalla sua morte, nel 1508, senza discendenti diretti). Si è notata, nel carme, appunto la «grande partecipazione psicologica» dell’autore «all’alta sciagura di una regalità sconfitta ma indomita», in base a una disposizione sentimentale «determinante per la stessa ideazione» del *Cortegiano*, come emerge, specialmente, da questi due passi (vv. 11-14 e 29-34)³¹:

Sed virtus, pulchraeque necis generosa cupido
 vicit vitae ignominiam, insidiasque tyranni:
 libertas nam parta nece est, nec vincula sensi,
 umbraque Tartareas descendi libera ad undas.
 [...]
 Optatae non ut deflerem gaudia mortis
 (nam mihi nec lacrimas letali vipera morsu
 excussit, nec mors ullum intulit ipsa timorem),
 sed caro ut cineri et dilecti coniugis umbrae
 aeternas lacrimas, aeterni pignus amoris
 moesta darem, inferiasque inopes et tristia dona³².

A guidare e stimolare l’attenzione per il caso di Cleopatra da parte degli umanisti, dei pittori, dei gentiluomini e delle dame di corte, contribuì soprattutto la *Vita di Antonio* di Plutarco (utilizzata anche da Castiglione, insieme al noto carme oraziano composto dopo la battaglia di Azio: *Carm.* I, XXXVII), da cui – tra l’altro – trasse spunto il piacentino Giulio Landi per la stesura della sua *Vita di Cleopatra*, a stampa per la prima volta nel 1551. E non sorprende che a esso facessero riferimento – prima del dramma shakespeariano studiato qui, anche in rapporto alle sue fonti, da Dimiter Daphinoff – almeno tre trage-

³¹ C. PARENTI, *Per Castiglione latino*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiane*, a cura di S. ALBONICO, A. COMBONI, G. PANIZZA e C. VELA, Milano, Mondadori, 1996, pp. 212-13. Ma cfr. anche L.V. RYAN, *Baldassarre Castiglione as a Latin Poet*, in *Acta Conventus Neo-latini Guelpherbytani. Proceedings of the Sixth International Congress of Neo-Latin Studies* (Wolfenbüttel, 12-16 August 1985), ed. by S.P. REVARD, F. RÄDLE e M.A. DI CESARE, Binghamton (N.Y.), State University of New York, 1988, p. 301.

³² F. BERNI – B. CASTIGLIONE – G. DELLA CASA, *Carmina*, a cura di M. SCORSONE, Torino, RES, 1995, pp. 31-32.

die italiane, quelle di Giovan Battista Giraldi, Cesare de' Cesari e Celso Pistorelli, su cui, in questo volume, si soffermano in particolare Irene Romera Pintor (per Giraldi) e Sandra Clerc, mostrando la variegata gamma di orientamenti dentro cui, ideologicamente e moralmente, fu recepita e riproposta la storia antica. Come è stato scritto da Mary Hamer, «the demands of the moment have always determined Cleopatra's image»³³. Ma è un caso, oltre che eccezionale, anche sintomatico: nella misura in cui il potenziale emotivo e intellettuale della disperazione muliebre, ovvero lo scandaglio in chiave etica e psicologica delle modalità femminili di vivere il contrasto tra le ragioni del cuore e il proprio dovere *di genere*, di sperimentare l'amore «come prova di autonomia e come sfida al dominio patriarcale» (Menetti), di *indulgere* alla colpa, al peccato e all'errore, e quindi al pentimento e alla confessione, secondo quanto dimostrano i saggi di Elisabetta Menetti, Valentina Gallo e Mario Domenichelli, rappresentano uno dei motivi più frequentati dagli scrittori, dai pittori, dagli attori e dai musicisti rinascimentali e barocchi, procedendo sulle orme delle storie antiche, classiche o bibliche, con una variabile e progressiva capacità di innovazione, emancipazione, contaminazione. Proprio la cupa e a volte macabra violenza da un lato, e la ricchezza e la profondità eversiva dei sentimenti dall'altro – è la conclusione di Paola Cosentino – sembrerebbero anzi costituire il tratto più tipico e originale della drammaturgia del secondo Cinquecento, incline a stimolare, con una feconda rielaborazione dei precetti aristotelici, la compassione dolente e partecipe dello spettatore al cospetto della disperata forza di *eros*.

Questi pochi appunti, a grandi e forse troppo superficiali linee, hanno sommariamente tentato di evocare (e introdurre) ciò di cui si è discusso nelle due giornate del convegno friburghese del 2017, e di cui testimoniano questi atti, in una prospettiva che, da parte degli organizzatori dell'incontro, si è voluto a tal punto interdisciplinare da programmare e sollecitare campionature e ricognizioni pertinenti tradizioni, lingue e letterature, metodi e discipline differenti, anche stimolando i ricercatori a interrogazioni al di fuori del proprio seminato. Si continua a credere infatti alla bontà del magistero sublimemente interdisciplinare di Aby Warburg, che Stephen Greenblatt ha rilanciato con l'invito a *redrawing the boundaries*, al fine di soppesare, per ogni testo letterario, «intentions, expectations, circumstances, settings and purposes», nella speranza di potere ancora un poco approssimare il nesso che, in ogni epoca, stringe esperienza vissuta e letteratura, finzione estetica e mondo quotidiano (procede appunto in questo senso, ad esempio, l'analisi delle tragedie di Gi-

³³ M. HAMER, *Queen of Denial. On the uses of Cleopatra*, in «Transition», 72 (1996), p. 84.

raldi proposta da Romera Pintor)³⁴. E prima di dare la parola a quanti, con i loro contributi, hanno reso possibile la realizzazione di questo libro, corre l'obbligo di ringraziare la dott.ssa Sandra Clerc, co-curatrice dello stesso, che generosamente si è fatta carico, oltre che della prima ideazione del convegno, di grande parte del lavoro editoriale necessario per arrivare alla stampa dei relativi atti. A tal fine le risorse sono state assicurate dalla Facoltà di Lettere e Scienze umane dell'Università di Friburgo, che ugualmente, nella persona del suo Decano, la prof.ssa Bernadette Charlier, si ringrazia.

L'ideazione e la realizzazione del convegno, a suo tempo, avevano potuto beneficiare di un finanziamento del Fondo Nazionale Svizzero per la ricerca, nell'ambito del progetto N. 10CO12_173917, finalizzato ad avviare uno studio interdisciplinare sulla ricezione delle eroine classiche in età rinascimentale, che ne mostrasse le molteplici funzioni – specie per il tramite della drammaturgia tragica – ora sul piano prettamente politico, ora a livello antropologico e sociale, nella ridefinizione dei rapporti di genere all'interno della cultura delle corti di antico regime. Il convegno era stato quindi accolto nel quadro delle attività formative proposte dalla Scuola dottorale in Studi italiani promossa dalle Università di Friburgo, Losanna e Ginevra; e pertanto, tramite la Scuola, aveva beneficiato del sostegno economico della Conferenza universitaria della Svizzera occidentale (CUSO). Attraverso la figura del direttore, il prof. Simone Albonico, si ringraziano tutti i colleghi e le colleghe del comitato scientifico della Scuola, e con essi la coordinatrice, dott.ssa Corinna Biellic, per il supporto e la collaborazione.

Ci si rimette, per concludere, agli ultimi versi dell'*Antony and Cleopatra* di Shakespeare, là dove Cesare sembra trarre, icasticamente, la morale, non solo lirica, di una storia che, nella sua patetica e inesauribile efficacia, chiede di essere in primo luogo, come tutte le vicende delle eroine antiche, rispettata e ammirata:

No grave upon the earth shall clip in it
a pair so famous: high events as these
strike those that make them: and their story is
no less in pity than his glory which
brought them to be lamented. Our army shall
in solemn show attend this funeral,
and then to Rome. Come, Dolabella, see
high order, in this great solemnity³⁵.

³⁴ C. GALLAGHER – S. GREENBLATT, *Practicing New Historicism*, Chicago, The University of Chicago Press, 2001, p. 23. Cfr. anche *Redrawing the Boundaries*, ed. by S. GREENBLATT and G. GUNN, New York, The Modern Language Association of America, 1992.

³⁵ W. SHAKESPEARE, *I drammi classici*, a cura di G. MELCHIORI, Milano, Mondadori, 1978, p. 750.

Tavole



1. Girolamo del Pacchia, Arianna abbandonata, Siena, Palazzo Chigi Saracini, olio su tavola, 65x127, 1515-'20 ca.



2. Domenico Beccafumi, Giuditta, Siena, Palazzo Chigi Saracini, olio su tavola, 77x44, 1506 ca.



3. Domenico Beccafumi, Artemisia, Siena, Palazzo Chigi Saracini, olio su tavola, 77x43,5, 1506 ca.



4. Domenico Beccafumi, Cleopatra, Siena, Palazzo Chigi Saracini, olio su tavola, 77x44, 1506 ca.



5. Michelangelo Buonarroti, Zenobia, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, disegno a pietra nera, 36x25, 1525



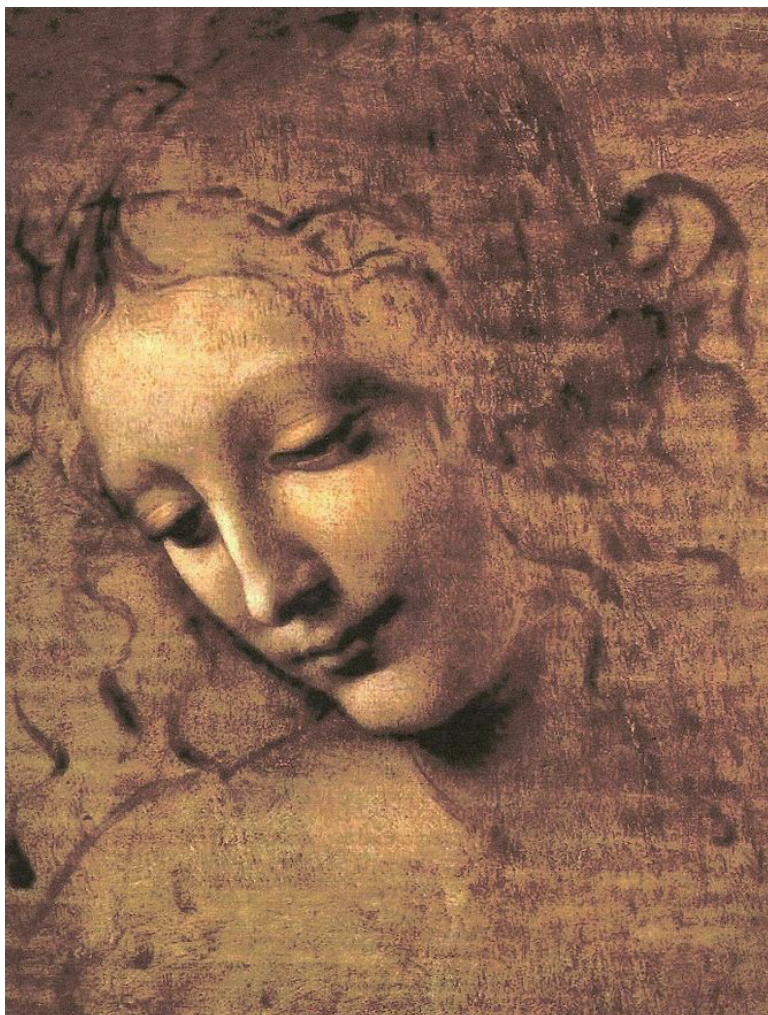
6. Zenobia Augusta – Giunone Regina, moneta antoniniana, 271-272 d.C.



7a Michelangelo Buonarroti, Cleopatra, Firenze, Casa Buonarroti,
disegno a pietra nera, 23x18, 1532 ca. (recto)



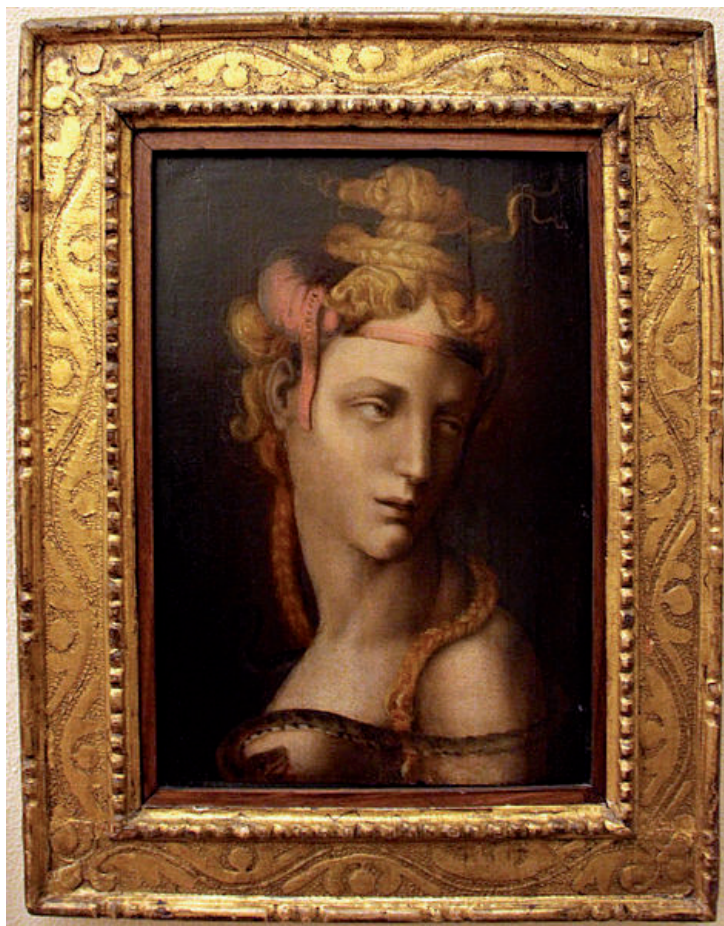
7b. Michelangelo Buonarroti, Cleopatra, Firenze, Casa Buonarroti, disegno a pietra nera, 23x18, 1532 ca. (verso)



8. Leonardo da Vinci, Testa di donna detta "La Scapiliata", Parma, Galleria Nazionale, terra ombra, ambra e biacca su tavola, 25x21, 1504-'08 ca.



9. Piero di Cosimo, Simonetta Vespucci (Cleopatra), Chantilly, Musée Condé, olio su tavola, 57x42, 1480 ca.



10. Ambito di Michele Tosini, Cleopatra, Milano, Museo Poldi Pezzoli, olio su tavola, 37x26, ultimo quarto del XVI sec. ca.

«Rosmunde e Sofonisbe e Oresti e Bruti»: percorsi della tragedia italiana del Cinquecento

Renzo Cremante (Università di Pavia)

Il 28 febbraio 1730 andò in scena a Londra, nel Royal Theatre di Drury Lane, e fu replicata con successo per dieci serate di fila, *The Tragedy of Sophonisba*, la prima tragedia di James Thomson, l'autore della fortunata serie di *The Seasons*, completata in quel medesimo anno. Nella parte della protagonista fece la sua ultima comparizione in pubblico – sarebbe deceduta, non ancora quarantenne, di lì a pochi mesi – una delle attrici più famose della scena londinese del tempo, Anne Oldfield. Al levare del sipario il Prologo, versificato per la parte che ci riguarda da Alexander Pope e recitato da Charles Williams, anche lui attore di grido, si rivolse al pubblico con questi versi (provo a tradurne alla bell'e meglio i primi otto):

Quando il sapere, dopo la lunga notte gotica,
tornò a far risplendere la sua chiara luce sopra il mondo occidentale,
insieme al risorgere delle arti si levò Sofonisba:
ritornando a fiorire, la musa tragica compianse le sue sventure;
con lei la scena italiana per prima imparò a rifulgere;
e per lei appresero a scorrere le prime lacrime.
Il suo fascino ispirò in seguito le muse galliche:
Corneille in persona se ne avvide, ne fu sedotto e infiammato.

I distici solenni ed eleganti dell'autore di *The Rape of the Lock*, fissando con nitida evidenza l'atto di (ri)nascita della tragedia moderna e compendiando nel nome della *Sofonisba* di Giovan Giorgio Trissino più di due secoli di storia del teatro tragico europeo, bene illustrano non soltanto il primato cronologico, il modello strutturale e formale, l'indiscusso prestigio della scena italiana, ma anche il valore esemplare, il significato paradigmatico e, per dir così, antonomastico della prima tragedia di espressa imitazione classica, in idioma volgare, delle letterature e del teatro moderni (del *western world*, afferma il Prologo): sicché non c'era neppure bisogno di nominarne l'autore.

E nello stesso tempo, il Prologo e la tragedia fanno fede della ininterrotta, strepitosa fortuna teatrale, fra Cinque e Settecento (e oltre, possiamo aggiungere), della *fabula* della regina cartaginese «che, vedendosi giunta in forza altrui, / morir in prima che servir sostenne», per citare le parole pronunciate da Massinissa nel secondo *Triumphus Cupidinis* di Petrarca e che saranno di lì a poco esibite, non senza una significativa variante, come epigrafe della dissonante *Sofonisba* alferiana: una fortuna che – in versione non soltanto tragica, ma anche tragicomica, melologica e, soprattutto, melodrammatica – irrompe per più secoli sui palcoscenici di ogni parte d'Europa, dall'Italia alla Francia, all'Inghilterra, alla Prussia, all'Austria, ai Paesi Bassi, alla Spagna, al Portogallo, alla Boemia, alla Russia...

Fermo restando lo scarto, marca distintiva della condizione italiana, fra lettura e azione scenica, fra una disseminata e quantitativamente notevole produzione e circolazione dei testi, da una parte, e l'allestimento tanto più discontinuo e contrastato, dall'altra, di spettacoli e rappresentazioni tragiche, e di là dalla valutazione storica e critica dei singoli prodotti (non tutti, forse, così uniformemente scadenti e contraffatti come un'opinione critica consolidatasi in età romantica li ha un po' troppo alla rinfusa classificati), ogni riflessione di carattere generale sulla tragedia italiana del Cinque e del Seicento non potrà non tener conto, a mio giudizio, del contesto internazionale, della larga fortuna e geografia teatrale europea entro cui le sue vicende si inscrivono: che non significa, naturalmente, voler sottrarre le tragedie italiane all'obbligo, troppo diseguale confronto con i capolavori della contemporanea scena inglese, francese o iberica. Tale fortuna, infatti, non riguarda semplicemente i temi e i soggetti tragici e i loro molteplici "trattamenti" (se vogliamo usare il termine tecnico del linguaggio cinematografico): sui limiti di siffatte analisi comparative e tematiche, quand'anche non inutili, si era già espresso, più di un secolo fa, Benedetto Croce. Fatte le opportune distinzioni, essa riguarda infatti, in vario modo e in misura diversa, proprio la circolazione, l'imitazione, il rifacimento, la riscrittura, l'interpolazione, anche da parte di autori di prima grandezza, dei testi italiani, di questo o di quel determinato capostipite. Già indagato dall'erudizione ottocentesca e dalla Scuola storica, il fenomeno è oggi al centro di rinnovate, proficue indagini; basti pensare alla mole e al rilievo degli studi in corso sulla tempestiva fortuna europea, in Spagna, in Francia, in Inghilterra, a Creta, poniamo, o in Croazia, nonché della *Sofonisba* trissiniana o del *Re Torrismondo* tassiano, ma delle tragedie di Giraldis, prima di tutto, del Dolce, del Groto, come di tante altre minori o minime: comprese le relative discussioni e implicazioni teoriche e critiche. La dice lunga, al riguardo, la presenza, per esempio, della traduzione spa-

gnola del Prologo e di alcune scene dell'*Orbecche* nello *Zibaldone* del comico dell'arte Stefanello Bottarga, oggetto, com'è noto, di una fondamentale indagine filologica, storica e critica di María del Valle Ojeda Calvo. Da questo punto di vista il fenomeno può essere paragonato, per molti aspetti, a quello del petrarchismo.

L'allargamento della prospettiva, d'altro canto, invita a ripensare i termini stessi della delimitazione cronologica, della periodizzazione, a dilatare i confini temporali della tragedia rinascimentale, a considerare, più di quanto si sia forse fatto nel passato, come la tragedia del Seicento, nelle sue varie manifestazioni profane e sacre, italiane e latine, si sviluppi, per un buon tratto, secondo una linea di prevalente continuità, dichiarata o sottesa, nei confronti dei modelli cinquecenteschi. In sede storiografica occorre riconoscere che un notevole contributo in questa direzione è venuto, fino a ieri, dal fervore di iniziative, rappresentazioni, convegni di studio promossi con cadenza almeno annuale, lungo l'arco di quasi un quarantennio, dal Centro Studi sul teatro medioevale e rinascimentale di Federico Doglio.

Vedo con piacere che il programma del nostro convegno, non limitato alla tragedia italiana, rispecchia perfettamente questo duplice punto di vista; insieme a un altro motivo sul quale hanno insistito gli studi degli ultimi anni e che va ricondotto anch'esso all'archetipo della *Sofonisba*, e cioè la scelta di un'eroina, di un personaggio di sesso femminile per il ruolo di protagonista, da esibire nel titolo della tragedia e sul frontespizio delle stampe. Non si tratta, a ben vedere, di una scelta ovvia o scontata, soprattutto se si considera che l'oltranza grecheggiante, la norma classica, sono il dichiarato punto di partenza e la chiave di volta dell'esperimento trissiniano (per qualcuno, l'accusato vizio d'origine). Della trentina di tragedie di Eschilo, Sofocle ed Euripide che costituiscono l'intero *corpus* superstite del teatro tragico greco (non tutte, forse, note a Trissino), poco meno di un terzo soltanto del totale prende il titolo da personaggi femminili; e otto appartengono a Euripide, la cui *Ecuba* costituisce, anche per la mediazione di Erasmo, l'esemplare greco forse più frequentato e caro all'emulazione dei poeti tragici del Cinquecento, non soltanto italiani. Delle dieci tragedie, compresa l'*Octavia*, che nel Rinascimento compongono l'opera di Seneca *tragicus*, tre soltanto sono intestate a protagoniste femminili. Nella tragedia italiana del Cinquecento accade precisamente il contrario, accade cioè che i personaggi eponimi, sia vera o *ficta* la *fabula*, siano in netta prevalenza femminili, nella misura, direi a un primo calcolo approssimativo, di più del doppio rispetto a quelli maschili (la stessa proporzione, così a occhio e croce, è dato di riscontrare nella tragedia sacra, biblica, nella cosiddetta ierotragedia). Mi domando se, con un po' di

azzardo, non si possa magari mutuare, per siffatta tipologia di tragedia, l'etichetta di quella che nel teatro inglese a cavallo tra Sei e Settecento Nicholas Rowe avrebbe per primo chiamato «She Tragedy».

Come ha scritto recentemente Francesca Schironi in un eccellente capitolo dedicato alla ricezione del dramma antico nel Rinascimento italiano:

Siano esse vittime o persecutrici, le eroine sono l'anima della tragedia rinascimentale italiana, e questo rispecchia sia una tradizione letteraria che risale al Medio Evo, sia la realtà delle corti in cui le tragedie erano lette o rappresentate.

A vieppiù accentuare il tasso di pateticità, di impressionabilità, di drammaticità del protagonismo e dell'intitolazione femminile – con l'attenzione rivolta, si direbbe, al pubblico dei lettori o degli spettatori (ma anche delle spettatrici, come sappiamo dai Prologhi di Giraldo o, per esempio, dell'*Athamante* di Girolamo Zoppio e degli Accademici Catenati, e come piacerebbe meglio indagare) – si aggiunga, nei modelli italiani, l'eventuale precisazione della tenera o tenerissima età dell'eroina, espressa talora con formule petrarchesche: «ch'ancor non siete nel vigesim'anno» (Sofonisba); «Bench'io non giunga al sexto decimo anno» (Rosmunda); «Sì son vivuta anni ventuno in speme» (Tullia); «Oggi son diciotto anni / Che un parto sol della mia Deiopea / Mi produsse i due figli / Canace e Macareo» (Canace); «Che vita felicissima e tranquilla, / Di mia verginità lieta ed altera / Ho col mio genitor tre lustri in pace / Vissuto» (Celinda). Sommata a quella del sesso, la fragilità anagrafica non è sfruttata soltanto per esacerbare il compianto per la minacciata morte *ante tempus* dell'eroina, ma anche per esaltarne il coraggio e l'agonismo nei confronti del tiranno o degli oppressori: nella *Sofonisba* e nella *Rosmunda* designati, Romani o Longobardi che siano, con la medesima metafora evangelica di «affamati lupi».

Gli esempi potrebbero continuare. Bene è vero che ogni eventuale interpretazione in chiave di *gender* non dovrà però prescindere dal fatto che conosciamo una sola tragedia italiana scritta da una donna nel corso dei secoli XVI e XVII, pur essa intitolata a una Regina, la *Celinda* della padovana Valeria Miani Negri, pubblicata a Vicenza nel 1611 (è di qualche anno fa una nuova edizione, apparsa in Canada, insieme alla traduzione inglese, in una collana espressamente di genere, intitolata «The other voice in early modern Europe»): una tragedia degli equivoci, non affatto scontata, talora di sconcertante interesse, a partire dallo scambio dei ruoli sessuali. Una ventina d'anni prima, in un sonetto gratulatorio indirizzato a Muzio Manfredi e al-

legato alla *princeps* bergamasca della tragedia *Semiramis*, un'altra poetessa, la parmigiana Barbara Torelli Benedetti, aveva scritto:

Qual da Corinto in Babilonia sdegno
Ti spinse, o forza, ond'a cantar di morte
Habbi, e d'incesti, e d'altro mal più forte,
D'estinto Re, di desolato Regno?

Prima cantavi ardor lecito, e degno,
Soave riso, e parolette accorte,
Repulse, e voglie hor infiammate, hor morte,
E quale ha vero amor termine, e segno.

Deh, torna, o Mutio, a le primiere imprese;
Loda d'honeste, e belle Donne il nome;
Tragico stil non ha Maestro Amore.

[...]

L'ultimo dei versi citati si presterebbe, naturalmente, a una lunghissima, articolata chiosa. Certo è che la questione privata dell'amore già con Sofonisba entra in conflitto con la dimensione pubblica del potere: conflitto destinato a svilupparsi, lungo quell'asse, nei percorsi tragici cinque-seicenteschi, in una vasta gamma di realizzazioni. Un'approfondita analisi della fenomenologia amorosa, nella fattispecie dell'incesto, sarà al centro, come si sa, di due fra le maggiori tragedie cinquecentesche, la *Canace* e il *Re Torrismondo*.

I 2093 versi della *Sofonisba*, per due terzi non rimati, racchiudono la *summa* degli elementi formali e strutturali che, con alcune pur significative varianti, comporranno, per più secoli, la grammatica tragica italiana, a cominciare, naturalmente, dalla fondamentale invenzione del verso sciolto. La questione metrica meriterebbe più lungo, approfondito discorso, da rimandare, eventualmente, ad altra occasione. Lasciando da parte la metrica dei cori, che implicherebbe, oltre tutto, il problema delle relazioni della tragedia con la musica, è pur vero che l'invenzione del verso sciolto come strumento dialogico – superato col Giraldi il collaudo della scena – non esclude un ventaglio di sperimentazioni alternative che si estendono lungo tutto il corso del Cinquecento. A quella più vitale e ricca di futuro, anche fuori del genere tragico, vale a dire la versificazione della *Canace*, accenneremo fra un momento. Ma ricordo, così di volo, in successione cronologica, la misura “barbara” dei versi «nuovi et inusitati» della *Dido in Chartagine*, dell'*Iphigenia in Tauris*, dell'*Edipo re* e del *Cyclope* di Alessandro Pazzi de' Medici, e la polimetria

inattuale e stridente, un quarto di secolo dopo la *Sofonisba*, dell'*Hecuba* del Bandello, di ben altra qualità e interesse, col curioso recupero, in funzione dialogica, e magari la disarticolazione, battuta per battuta, della stanza di canzone, la *tragica coniugatio* dantesca (accanto all'ottava, alla terza rima, alla ballata, al madrigale, alla frottola); ma la canzone sarà occasionalmente reimpiegata, più di quarant'anni dopo, dal modenese Antonio Cavallerino per certi soliloqui meditativi della sua *Rosimonda*, insieme all'ingegnosa invenzione di un altro metro di ascendenza, in qualche modo, dantesca, la catena di strofe di cinque versi, una sorta di "cinquina" incatenata, secondo lo schema ABCBA.CDEDC.EFGFE ecc. È degno di nota, in questi esempi, il richiamo all'autorità del *De vulgari eloquentia* e della *Commedia*: segno di come l'esempio dantesco continui a costituire un termine di paragone non eludibile nell'inappagata ricerca di un linguaggio tragico capace di conciliare le opposte, contraddittorie esigenze della *gravitas* e della dialogicità. Dall'esempio del teatro comico dipendono invece gli strampalati tentativi di trasferire al dialogo tragico l'endecasillabo sdrucchiolo (Bongianni Gratarolo nella più antica delle sue tragedie, l'*Altea*), o la prosa (*Tamar* di Giovan Battista del Velo, *Cianippo* di Agostino Michele). Esperimenti isolati, quasi tutti irrilevanti, senza storia, s'intende, e senza futuro, eppure sintomo anch'essi delle difficoltà, delle perplessità, delle incertezze che contrassegnano, senza soluzione di continuità, la contrastata sperimentazione del nuovo nella tragedia cinquecentesca, dalla scrittura alla messa in scena. Nel caso della citata «azione scenica» *Tamar*, la scelta della prosa, come informa l'avvertenza finale «A' lettori», è anche operata «per commodità de i recitanti; perché non tutti conoscono i versi». Sulla parte dell'attore nella tragedia italiana del Cinquecento, molto ancora si desidererebbe conoscere.

Ma vorrei ora ritornare per un momento alla categoria di grammatica tragica, della quale mi sono servito anche per sottolineare un carattere non secondario della tragedia cinquecentesca, e cioè la convenzionalità, la ricorsività degli schemi; caratteri che, se mi si passa il paragone forse irriverente, possono richiamare alla mente forme della modernità paraletteraria, della letteratura che una volta chiamavamo di massa e di consumo, in particolare del romanzo poliziesco. Ma una fine medievista del secolo scorso, Dorothy L. Sayers, celebre autrice, nonché di una traduzione inglese della *Divina Commedia*, di romanzi gialli e presidentessa dell'autorevole Detection Club di Londra, non si è divertita, una volta, a interpretare le regole del romanzo poliziesco sulla falsariga della *Poetica* di Aristotele, a sovrapporre la tragedia al *detective novel*, la legislazione dello Stagirita alle «Twenty Rules for Writing Detective Stories» di S. S. Van Dine? Per grammatica tragica, del resto, non

dovremo intendere il solo complesso di norme dedotte dalla *Poetica* aristotelica o dall'imitazione degli archetipi greci e latini. Anche nella fattispecie della *Sofonisba*, il presupposto, pur passato in giudicato, di ricondurre l'esperimento trissiniano sotto il segno esclusivo dell'ortodossia aristotelica sembra a me alquanto riduttivo e parziale. Basti pensare a un episodio capitale come la rappresentazione della morte della protagonista, dove il modello deliberato ed esibito, fino alla lettera, dei due primi episodi dell'*Alceste* di Euripide, è però contaminato, non senza un evidente attrito, con la memoria boiardesca, ugualmente letterale, della novella popolare e cortese di Tisbina, Prasildo ed Iroldo. Sfasature che varranno non meno per i seguaci, a cominciare da Giovanni Rucellai. Vale la pena di citare, a questo proposito, il giudizio che su Aristotele esprime nel primo Prologo della *Marianna* il sincretistico Ludovico Dolce, contrapponendogli il prediletto Orazio dell'epistola ai Pisoni:

Che se ben fu Filosofo di tanto
 Sonoro grido, egli non fu Poeta;
 E chi vuol por le Poesie di quanti
 Tragici fur dentro le sue bilancie
 Non sarà degno di tal nome alcuno.

L'incidenza del modello trissiniano non riguarda, in verità, i soli aspetti formali e strutturali. Accade infatti che, dopo aver ricalcato moduli e situazioni di più di un personaggio di Sofocle o di Euripide (da Andromaca a Ecuba, a Ifigenia, ma soprattutto, come abbiamo appena visto, ad Alceste), sia proprio lei, la *persona* di Sofonisba, a prestare la sua peculiare fisionomia e persino la lettera della parola drammatica a tante protagoniste del teatro tragico italiano del Cinque e del Seicento, si chiamino esse, di volta in volta, Rosmunda o Didone, Tullia o Ecuba, Cleopatra o Medea, Selene o Marianna, Alvida o Acripanda (e potrei aggiungere i nomi di tante altre infelici consorelle). A Sofonisba si guarda, prima di tutto, come all'eroina di libertà che, appresa la notizia della disfatta di Siface e dell'imminente ingresso a Cirta del nemico esercito romano, in dialogo col Coro proclama, con memoria, appunto, petrarchesca: «più tosto vo' morir, che viver serva»; affermazione subito ribadita, dopo la commiserazione del Coro, con un *enjambement* che determina, in *crescendo*, l'efficace *mise en relief* dei due termini della perifrasi verbale, non senza un'energica inversione chiasmica: «Che più tosto morire / Voglio, che viver serva de Romani». Con l'esempio di Sofonisba, con la medesima professione di fede antiromana s'identificherà esplicitamente la Cleopatra di Giraldi: «Morir già Sophonisba in libertade / Volle più tosto ch'esser serva e viva / E così anch'io vo' col suo essemplio fare». E con Cleo-

patra, proprio attraverso la citazione letterale del Trissino, la Marianna, a sua volta, di Dolce:

Generosa Reina, che più tosto
 Volle morir, ch'a guisa di captiva
 Esser di quel felice alto Monarca
 Nel trionfo condotta innanzi al carro.

O si pensi, ancora, alla scena di apertura della favola, in funzione di prologo di tipo euripideo (una scena, dunque, di fondamentale rilievo strutturale e strategico): il dialogo fra Sofonisba ed Erminia, con il racconto dell'antefatto e del sogno premonitore che la protagonista ha avuto «inanzi l'apparir de l'alba»: precisazione d'obbligo – ma se ne sarebbe ricordato il Leopardi de *Il sabato del villaggio* – che qui serve, oltre tutto, per fissare i termini dell'unità di tempo dell'azione. La scena si ispira certo, sotto il profilo strutturale, ad alcuni esemplari greci (*Le Trachinie* di Sofocle) e latini (*l'Agamennone* di Seneca e *l'Ottavia*), dove il dialogo però avviene fra la protagonista femminile (Deianira, rispettivamente, Clitennestra e, appunto, Ottavia) e il personaggio della Nutrice: ed è significativo che al personaggio convenzionale e stereotipo della Nutrice Trissino sostituisca quello affettuoso e dolente di Erminia, del quale conserverà memoria, non soltanto del nome, il Tasso della *Liberata*. Ma è al Trissino che guardano, precisamente, le innumerevoli imitazioni cinquecentesche: dalla *Dido* di Pazzi de' Medici, per citarne qualcuna, all'*Orbecche*, alla *Cleopatra* e all'*Eufimia* di Giraldi, dalla *Tragedia* anepigrafa di Giuseppe Baroncini alla *Giocasta* di Ludovico Dolce, dalla *Cleopatra* di Alessandro Spinelli al *Telefonte* di Antonio Cavallerino, dalla *Fedra* di Francesco Bozza alla *Iephthe* di Girolamo Giustiniano, dal *Re Torrismondo* tassiano alla *Delfa* di Cesare Della Porta, dal *Cresfonte* di Giovan Battista Liviera all'*Eutheria* e alla *Cratasiclea* di Paolo Bozi, dal *Bragadino* di Valerio Fuligni alla *Mathilda* di Giacomo Guidoccio, alla *Merope* di Torelli, ecc.

Di siffatte trame intertestuali è intessuta tutta quanta la vicenda della tragedia italiana del Cinque e del Seicento. Al modello della *Sofonisba* se ne affiancheranno altri, come l'*Orbecche*, prima di tutto, o la *Canace*, o *Il re Torrismondo*. L'influenza di *Orbecche*, intendo sia la novella degli *Ecatommiti* sia la tragedia, sul teatro tragico europeo e italiano, non soltanto sotto il profilo quantitativo, è impressionante; e varrebbe forse la pena di tentarne uno scrutinio circostanziato anche per quanto concerne l'area italiana, come si è fatto e si sta facendo a proposito della sua fortuna europea. Ma di Giraldi parleranno qui due specialiste come Irene Romera Pintor e Susanna Villari. Mi sono occupato altrove di alcuni aspetti della versificazione e della fortuna

della *Canace*, in particolare della sua incidenza su tutta quanta l'opera poetica del Tasso, non soltanto sulle partiture teatrali. L'incondita, sperimentale tragedia di Canace e Macareo, anche indipendentemente dalle polemiche che essa suscitò e dalla parte che le spetta nelle discussioni teoriche e critiche del secondo Cinquecento, e ad onta, conviene aggiungere, di un'innegabile trasandatezza formale, continuò ad esercitare un largo, curioso fascino, una sensibile influenza, ancora in parte da accertare, sugli sviluppi del linguaggio poetico teatrale e melico fra Cinque e Seicento, dal Tasso, come si è accennato, a Muzio Manfredi, per fare qualche nome, a Giovan Battista Guarini, ad Antonio Ongaro, ad Alessandro Striggio, a Prospero Bonarelli, all'insospettabile Federico Della Valle (ma anche a Marino e a Chiabrera). I suoi effetti si sarebbero protratti molto più a lungo. Mi limiterò a riproporre un solo esempio, per qualche verso sorprendente, ma che non potrà non risultare istruttivo, anche da un punto di vista più generale, perché riguarda nientemeno che il Leopardi supremo, il succo de *La ginestra*. Se ne considerino l'argomentazione avversativa e la correlazione comparativa dei versi finali:

Ma più saggia, ma tanto
Meno inferma dell'uom, quanto le frali
Tue stirpi non credesti
O dal fato o da te fatte immortali.

Ebbene, proprio a partire dalla peculiare dissociazione sirrematica prodotta dal primo *enjambement*, è lecito scoprire in questi versi un'eco della scansione ritmica e dell'intonazione patetica delle parole pronunciate da Eolo quasi a conclusione della *Canace* e che, suggellandone l'agnizione, sono destinate a provocare nello spettatore gli effetti di un'irrituale, sia pure, controversa catarsi:

O infinitamente
Misera lei! ma tanto
Men misera di me, quanto il suo male
Finirà seco e il mio
Sarà meco immortale.

L'autonomia del significante! I percorsi non sempre prevedibili della tragedia del Cinquecento possono anche condurre a mete di questo tipo.

Vorrei tornare, per concludere, là di dove abbiamo preso inizialmente le mosse. La grammatica tragica codificata dal Trissino e impersonata dalla sfortunata eroina cartaginese rimane per due secoli, con alterne vicende, alla

base della produzione tragica; nel corso del XVIII secolo, tuttavia, la sua fortuna è destinata ad attenuarsi progressivamente, fino a esaurirsi quasi del tutto. L'omonima tragedia di Vittorio Alfieri – ideata nel 1784, stesa nel 1785, versificata una prima volta nel 1786 e una seconda l'anno seguente – appartiene davvero a un'altra specie. Di là da alcuni elementi costitutivi della *fabula*, quasi nulla più sopravvive in essa del modello formale della prima tragedia moderna. Se i lettori avevano già da tempo provveduto a ricollocare nella polvere degli scaffali *La Italia liberata da' Gotthi*, ecco che anche il Trisino tragico, insieme alla schiera nutritissima dei suoi seguaci e imitatori, su su fino al Maffei della *Merope* (1713), diventa di colpo, forse per sempre, un soporifero, insopportabile “pedante”. *I Pedanti* s'intitola, appunto, l'ottava satira di Alfieri, composta nel 1796 (ma pubblicata postuma nel 1804), dove il cruschevole e caricaturale pedante per antonomasia, anzi “Imperatore” dei pedanti, dal nome parlante di Don Buratto, con cui l'autore divide la voce satirica della falsa, irridente palinodia, quasi a marcare la distanza incolmabile che separa due contrapposte, incompatibili idee di tragedia, esce, a un certo punto, in una successione di domande sferzanti:

Che brevità quest'è, che l'alma priva
Di quella inenarrabil placidezza,
Con cui molce chi avvien che steso scriva?

Cos'è quest'artefatta stitichezza,
Di dir più in tre parole ch'altri in venti?
Non lo scarno, il polposo fa bellezza.

Che son elle codeste impertinenti
Tragedie, in cinque, o in quattro personaggi,
Insultatrici delle antecedenti?

Non c'avean date già Scrittori maggi
Rosmunde e Sofonisbe e Oresti e Brutì,
Da spaventar dappoi gli audaci e i saggi?

Che moderni; che razza di saputi;
Voler tutto rifare, andando al breve,
Spogliato di quei fregi a noi piaciuti!

Più avanti, nella conclusione della medesima satira, là dove l'autore proclama solennemente il suo fittizio, antifrastico *abrenuntio*, è la fisionomia formale e metrica della *Sofonisba* trissiniana a essere più direttamente presa di

mira; e la punta derisoria si spinge fino al conio spregiativo di un participio onomaturgico, “trissineggianti”, inteso a squalificare quei miseri endecasillabi sciolti, sfilacciati e isocroni, che all’orecchio dell’Alfieri potevano sembrare scanditi col metronomo, ma che pure avevano costituito l’innovazione formale più vitale e resistente della tragedia cinquecentesca; non senza una botta finale alla *Merope* maffeiana:

Vo’ rifar mie tragedie in manto Greco;
Strofe, Antistrófe, ed Epodo, e Anapesti,
Tutto accattando dall’Ellénio speco.

Trissineggianti poi versi modesti,
E moltissimi, molto appianeranno
Lo stil, sì che il lettor non ci si arresti.

I Personaggi si triplicheranno;
Nè parran miei, sì ben Merope Prima
Semplicetti, e chiaretti, imiteranno.

Qualche anno prima Giuseppe Baretti, sulle pagine della «Frusta letteraria», aveva già applicato l’etichetta di «trissinisti» ai cultori di «versisciolterie», ai «versiscioltai», bersaglio costante di una polemica acre e irriducibile. Era, oramai, una condanna generale e senza appello, destinata a perpetuarsi, quasi senza soluzione di continuità, nei decenni successivi, fino a condizionare in maniera determinante la stessa ricezione otto-novecentesca, come della *Sofonisba* trissiniana, così dell’intera tragedia rinascimentale e barocca d’imitazione classica. In una lettera del 1° maggio 1809 Ugo Foscolo, pochi mesi dopo il successo dell’orazione inaugurale, scriveva da Pavia a Giambattista Giovio:

L’eleganza invece, e il raziocinio, ed il gusto del Bembo e del Trissino potranno mai vincere il gelo, il sonno e la noia di cui i loro vizi scolastici intorpidiscono la nostra mente? [...] La natura non vuole se non moto e fuoco ed attrito negli uomini, passioni insomma; e quanto più le passioni s’urtano, si combaciano, e si confondono tanto più cresce l’agitazione, e la fecondità, e la ricchezza della società.

Ed è ben noto il giudizio ironico e scanzonato del Manzoni della prefazione al *Conte di Carmagnola*, là dove, a proposito dell’introduzione delle unità drammatiche sulla scena francese, menziona *La Sophonisbe* (1634) di Jean Mairet, «che si dice la prima tragedia regolare francese: quasi fosse un

destino che la regolarità tragica deva sempre cominciare da una Sofonisba noiosa». La Prefazione al *Carmagnola* è del 1820. Due anni prima Giacomo Leopardi, in un passo non trascurabile del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, destinato a essere pubblicato postumo, si era domandato con enfasi:

L'osservanza cieca e servile delle regole e dei precetti, l'imitazione esangue e sofistica, in somma la schiavitù e l'ignavia del poeta, sono queste le cose che noi vogliamo? Sono queste le cose che si vedono e s'ammirano in Dante nel Petrarca nell'Ariosto nel Tasso? [...] Che secolo è questo? A che si grida e si strepita? Dove sono i nemici? Chi loda più la *Sofonisba* del Trissino perch'è modellata secondo le regole di Aristotele, e l'esempio dei tragici greci?

Ancora mezzo secolo dopo, in una «nota azzurra», Carlo Dossi, rincarando la dose, avrebbe annotato: «La *Sofonisba* del Trissino pare scritta, non da un poeta, ma da un estensore di atti notarili». Non era più questione, soltanto, di lingua, o di stile. Nel secolo «borsale», come l'aveva definito Vittorio Alfieri, nel secolo della borghesia, a essere messi in discussione, anzi in liquidazione, non erano più soltanto l'archetipo e l'eredità trissiniana, erano le stesse ragioni di fondo della tragedia: proprio nel momento in cui il tragico si apprestava a diventare una categoria della quotidianità.

Colpa, peccato, errore: categorie femminili dell'*hamartia*

Valentina Gallo (Università di Padova)

Nello svolgimento della poesia tragica cinquecentesca il ventennio che segue la diffusione della *Canace* e la *querelle* che la vide protagonista presenta una sua omogeneità, più che nei risultati, nei nodi drammaturgici che è chiamato a sciogliere. Il segmento 1546-1565 si contraddistingue per il pressoché assoluto protagonismo femminile e per la centralità di una serie di questioni etiche con cui la sperimentazione tragica deve fare i conti. Di questa stagione, nelle pagine che seguono, cercherò di individuare gli aspetti prevalenti, valorizzando il dialogo con il testo speroniano e con la discussione svolta negli scritti apologetici del padovano e nel *Giudizio sopra la tragedia di Canace et Macareo*.

1. Etica *versus* poetica

E non posso non maravigliarmi che uno spirito tanto desto e uno ingegno tanto elevato, aggiuntovi la cognizione delle lingue, la quale, tutto che fosse da lui dissimulata, vi si conoscea non piccola, si lasciasse trasportare da non so che a fare una tragedia di una persona sopra la quale non poteva per la scelleratezza sua cadere né compassione né misericordia, proprio e principal fine della tragedia¹.

Lo sgomento di Benedetto Varchi di fronte allo statuto morale della *Tullia* di Lodovico Martelli bene rappresenta, credo, la distanza che separa il Cinquecento maturo dalle esperienze tragiche svolte a Firenze nel primo ventennio del

¹ B. VARCHI, *Della poesia. V. Del giudizio e de' poeti tragici*, in ID., *Opere*, II, Trieste, Dalla Sezione Letterario-Artistica del Lloyd Austriaco, 1859, p. 733A. Nella citazione dai testi antichi ho rivisto il sistema delle maiuscole; sono intervenuta a normalizzare gli accenti e, laddove necessario, la punteggiatura; ho eliminato l'*h* (pseudo)etimologica e sostituito il nesso assibillato *-ti* con *-zi*.

secolo. Il giudizio di Varchi rivela tutto l'imbarazzo verso una figura assolutamente eslege rispetto al dibattito avviato nel quinto decennio del secolo sullo statuto morale del personaggio coturnato in relazione alla funzione catartica che la tragedia è chiamata a svolgere². Per i Trissino, i Rucellai, i Martelli, i Pazzi de' Medici, l'*hamartia* aristotelica, l'errore che porta all'evento luttuoso³, non sembrava aver sollevato problemi di ordine morale⁴. Non così dopo la *querelle* intorno alla *Canace*, che aveva consegnato ai drammaturghi di medio Cinquecento un'eredità problematica con cui, nel ventennio successivo all'edizione della *Canace*, la scrittura coturnata dovrà fare i conti⁵.

Com'è noto l'autore del *Giudizio sopra la tragedia di Canace et Macareo*⁶, sulla base del terzo libro dell'*Etica* aristotelica (in cui si riconosce come scusa-

² Non credo sia casuale che nella riscrittura di fine secolo, compiuta da Pietro Cresci (*Tullia feroce*, 1591), la protagonista subisca un'irrimediabile condanna morale e drammaturgica.

³ Sull'argomento cfr. il classico J.M. BREMER, *Hamartia. Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*, Amsterdam, Hakkert, 1969; T.CH.W. STINTON, *Hamartia*, in «The Classical Quarterly», 25.2 (1975), pp. 221-54; per una lettura della tragedia greca attenta al problema della colpa, cfr. K. VON FRITZ, *La colpa tragica*, in *La tragedia greca. Guida storica e critica*, a cura di CH.R. BEYE, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 273-86.

⁴ Su questa stagione drammaturgica, relativamente alla centralità che vi occupa il personaggio femminile, cfr. P. COSENTINO, *Cercando Melpomene: esperimenti tragici nella Firenze del primo Cinquecento*, Manziana, Vecchiarelli, 2003.

⁵ I testi della polemica (il *Giudizio sopra la tragedia di Canace et Macareo* attribuito a Giraldis, l'*Apologia* e le *Lezioni* di Speroni, e l'*Epistola latina* di Giraldis) si leggono in SPERONE SPERONI, GIAMBATTISTA GIRALDI CINZIO, *Canace e scritti in sua difesa. Scritti contro la Canace: Giudizio ed Epistola latina*, a cura di C. ROAF, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1982. L'importanza del modello speroniano per il Tasso non solo tragico è stata finemente analizzata da R. CREMANTE (*La memoria della Canace di Sperone Speroni nell'esperienza poetica di Torquato Tasso*, in *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, a cura di F. GAVAZZENI, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 123-59; cui si aggiungano le pagine di M. GUGLIELMINETTI, *Introduzione*, in TORQUATO TASSO, *Teatro*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, Milano, Garzanti, 1983, pp. VII-XLIII). Tale modello incombe però anche sulla scena coturnata di fine secolo (si pensi alla *Semiramide* di Muzio Manfredi e alla *Sidonia* di Orazio Ariosti) e sul dibattito tragico, come dimostrano la *Difesa* di Felice Paciotto, 1581, e il *Discorso* di Faustino Summo (sul quale cfr. E. SELMI, *Classici e moderni nell'officina del Pastor fido*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, p. 25n) di cui Tasso ebbe e postillò l'esemplare di Roma, BNC, RB, 821 (cfr. E. RUSSO, *L'ordine, la fantasia e l'arte. Ricerche per un quinquennio tassiano (1588-1592)*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 138-58). Sebbene la lettura tassiana si collochi a valle della scrittura tragica, essa conserva traccia di una serie di problemi etico-teorici che dovevano aver interessato anche il più giovane tragediografo, a cominciare dalla postilla a p. 12: «scelerati capaci di / compassione», in cui affiora il conflitto tra giustizia divina e pietà umana.

⁶ Dell'attribuzione dello scritto a Giraldis, secondo la tesi di Christina Roaf (C. ROAF, *A sixteenth century anonymous: the author of the Giudizio sopra la tragedia di Canace e Macareo*, in «Italian Studies», XIV, 1959, pp. 49-74), ho discusso in V. GALLO, *Sull'epistola latina a Sperone Speroni attribuita a Giovan Battista Giraldis Cinthio*, in «Studi giralidiani», V (2019), in corso di stampa.

bile solo l'azione compiuta non liberamente o inconsapevolmente)⁷, avendo rilevato la consapevolezza e la volontarietà dell'incesto tra Canace e Macareo⁸, aveva ritenuto i protagonisti speroniani incompatibili con lo statuto mezzano richiesto al personaggio tragico: *consenzienti e coscienti*, Canace e Macareo, entrambi irredenti, saranno dunque scellerati e come tali da condannare senza alcuna attenuante⁹.

Su questo punto la risposta di Speroni tanto nell'*Apologia* quanto nelle successive *Lezioni sopra i personaggi* era stata duplice: il padovano aveva rimosso l'accusa di scelleraggine dagli amanti e, cosa ancor più rilevante, aveva divaricato il giudizio morale da quello poetico: sebbene scellerati, Canace e Macareo erano, in quanto 'personaggi passionati', passibili di pietà¹⁰. Alla

⁷ Sull'importanza dell'*Etica* aristotelica nel primo Cinquecento, cfr. P.O. KRISTELLER, *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*, Roma, Donzelli, 1990, pp. 23-74; da integrare con la voce di T. DEMAN, *Péch *, in *Dictionnaire de Théologie catholique*, xii/1, Paris, Letouzey, 1933, coll. 140-275 e con ANTONINO POPPI, *L'etica del Rinascimento tra Platone e Aristotele*, Napoli, La città e la storia, 1997.

⁸ *Giudizio*, p. 104, rr. 24-27: «essendosi [...] questi due arditi e scelerati fratelli di comune consentimento scientemente insieme congiunti».

⁹ Ivi, p. 98, 12-23: «[secondo Aristotele] non è convenevole far venire in scena di Tragedia uomini né in tutto buoni, né in tutto rei che divengano infelici; perché non nasce da ciò né terrore né miseria [...] non nasce indi né terrore né misericordia alcuna [...]. E quindi non ne può avvenire quello che è il nervo e il fondamento della Tragedia, cioè il terrore e la pietà [...] cioè il terribile e il miserabile». Sulla questione è intervenuta M. MASLANKA-SORO, *Il mito di Eolo e il problema del tragico nella tragedia Canace di Sperone Speroni*, in «Rivista di letteratura italiana», xxviii, 2010, pp. 35-44. Si osservi, incidentalmente, che nel *Giudizio* 'pietà' e 'misericordia' sono sinonimi.

¹⁰ Tale divaricazione orienterà buona parte del dibattito cinquecentesco fino a P. TORELLI, *Merope*, a cura di V. GUERCIO, Roma, Bulzoni, 1999 (in cui la protagonista può riservare al tiranno defunto un partecipe compianto: «Fosti Re valoroso, e quel che duolmi, / e per forza mi trahe da gli occhi il pianto / fosti leal, fosti cortese amante. / L'opre tue gloriose e l'alte imprese, / l'invitto cor bench  nimica lingua / fraudar non pu  de le dovute lodi, / n  pu  donna pudica essere scarsa / di lagrime e sospiri al bel desio / dopo la morte di nemico amante», vv. 2628-36), passando per A. CARRIERO (*Breve et ingenioso discorso contra l'opera di Dante*, in Padoa, appresso Paulo Meietto, 1582, p. 40: «Ma che si risponder  a questo che anco negli scelerati ha luogo la commiserazione? Risponderassi che all'ora ha luogo quando il castigo eccede il delitto; per  che la misericordia non nasce assolutamente dalla somiglianza di colui che patisce e di noi che patir lo veggiamo, ma perch  noi ai medesmi casi soggetti siamo per quella ingiustizia, la quale vien usata a quel malfattore che vien punito maggiormente di quello che ha peccato, [...] chi giustamente ripiglier  il Dottissimo Sperone, il qual anch'egli nella sua Tragedia induce misericordia nella persona di Canace et Macareo fratelli, essendo stati sceleratissimi? Per il che in simili Favole chiaramente riluce l'artificio poetico»; e ID., *Apologia... contra le imputationi del sig. Belissario Bulgarini Sanese. Palinodia del medesimo Cariero nella quale si dimostra l'eccellenza del Poema di Dante*, in Padova, Presso Paulo Meietto, 1583, pp. 22r-25v, con ampio sfruttamento del V dell'*Inferno*) e Giason Denores; e cfr. B. PULEIO, *Errore e colpa nella tragedia italiana del Cinquecento*, Palermo, Nuova Ipsa, 2008, p. 117.

base di tale argomentazione c'è un'idea dell'uomo profondamente diversa da quella dell'autore del *Giudizio*: per Speroni la libertà dell'individuo è fortemente ipotecata dalla sfera passionale che altera la capacità di giudizio e corrompe la volontà. L'argomentazione di Speroni esibisce un canone di *auctoritates* inconciliabili con quelle ammesse nel *Giudizio*, il cui dialogo, inutile ricordarlo, si svolge a Bologna tra i dotti radunati «ove si legge filosofia»; a questo tribunale filosofico Speroni contrappone una 'giuria di poeti': «E perché tutta questa differenza è tra poeti e non alle Corti e alla Quarantie, mi servirò dell'autorità di Virgilio, padre della poesia»¹¹. Alla tassonomia etico-filosofica del *Giudizio*¹², Speroni sostituisce, infatti, una classificazione morale desunta dai poeti, di fatto contrapponendo due verità: una di ragione e una umana, di un'umanità che è data non dal puro esercizio della mente (di origine divina), ma dal connubio di mente e materia che è il proprio dell'uomo, come non aveva mancato di scrivere nel *Dialogo dello Amore*¹³. Negli scritti apologetici speroniani, si assiste all'istituzione di una sorta di 'corte d'appello' riservata agli amanti, cui, complice una precisa interpretazione del quinto canto dell'*Inferno*¹⁴, viene statutariamente riconosciuto il diritto

¹¹ SPERONI, *Lezioni*, p. 216, rr. 1-3; le *quarantie*, com'è noto, erano un tribunale della Repubblica di Venezia.

¹² Sulle interferenze tra drammaturgia tragica e riflessione giuridica, cfr. S. VILLARI, *Ginaldi e la teoria del personaggio 'mezzano' tra teatro e novellistica*, in «Critica letteraria», XLI, 2013, pp. 401-25.

¹³ Secondo la celebre immagine del centauro di cui si legge nel *Dialogo di amore*, in S. SPERONI, *Opere*, I, in Venezia, appresso Domenico Occhi, 1740, p. 23. L'antropologia speroniana non poteva non fare gioco a tutta la poesia d'amore cinquecentesca, divenendo la base per giustificare lo stesso fare poetico. A Padova, l'insegnamento speroniano rimarrà vivo fino a G. DENORES, *Discorso intorno a que' principii, cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia et il poema eroico ricevono dalla filosofia morale et civile...*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. WEINBERG, II, Bari, Laterza, 1970, p. 385; con allegazione dell'*exemplum* di Canace e Macareo: «Non è in tutto cattiva Medea, perciò che ha ucciso il fratello per amor e per fuggir dalle mani del padre e per seguir il suo amante, essendo questo vizio d'incontinenza e non abito. Non è in tutto cattiva Canace e Macareo, perché hanno peccato per incontinenza. Non è in tutto cattiva Francesca appresso Dante. È ben in tutto cattivo e scelerato il conte Ugolino; e perciò quella è punita nell'*Inferno*, ma fuori della città di Dite dove sono castigati i delitti più leggeri, e questi è punito nel profondo dell'*Inferno* dove sono tormentati coloro che sono scelerati e grandemente cattivi; e tutto ciò è secondo la opinion di Aristotele, quantunque secondo la santa nostra fede cristiana sia altramente. Questo avvertimento di Aristotele se avessero molto ben inteso e considerato coloro che hanno ripresa la tragedia del signor Sperone, non sarebbero stati tanto arditi nel ragionar così copiosamente delle persone mezzane e scelerate che intravengono nelle tragedie», p. 387.

¹⁴ Così Speroni commenta il mancamento di 'Dante personaggio' al racconto di Francesca: «Questo è certo gran testimonio di compassione, e non è da dire che Dante vada solamente per l'*inferno* riguardando questo e quello, ma giudicando anco e lodando e biasimando secondo i

ad essere compatiti. Speroni propone a sostegno della sua lettura una serie di eroine della letteratura cui i poeti concessero, nell'ideale proiezione *post mortem*, un trattamento di favore, una parola commossa e partecipe: Fedra, Pasifae, Procri, Evadne, Erifile negli Inferi virgiliani; Bibli e Mirra in Ovidio, (Paolo e) Francesca in Dante, Procri in Petrarca; Gismonda in Boccaccio; tutte figure che, pur se condannate dalla giustizia divina, godono grazie alla pietà dei poeti un'esistenza immortale¹⁵.

Il 'privilegio delle amanti' ammesso da Speroni dovette sembrare talmente problematico che i successivi commenti alla *Poetica* si premurarono di integrare e illuminare il passo relativo all'*hamartia* con il rimando all'*Etica* aristotelica. Nelle *Explicationes* del 1549 l'udinese Robortello, che proveniva dalla Toscana di Cosimo I, discute la particella LXVIII della *Poetica* aristotelica in un lungo e cavilloso *excursus* sulla tassonomia dello Stagirita intorno alle azioni volontarie e involontarie, al fine di regolamentare, evidentemente, la statura morale del personaggio tragico¹⁶; l'integrazione intertestuale, sebbene ridotta alla dimensione di un'annotazione, si legge altresì nelle di poco successive *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes* (1550) di

meriti de' condannati». Per la lettura speroniana della *Commedia* e il contesto in cui si colloca, cfr. S. JOSSA, *La «verità» della Commedia. I Discorsi sopra Dante di Sperone Speroni*, in «Rivista di studi danteschi», 1, 2001, 2, pp. 221-41.

¹⁵ SPERONI, *Lezioni*, pp. 221-22. Una delle conseguenze della subordinazione della poetica all'etica che si realizza nel secondo Cinquecento fu, per l'appunto, la mancata valorizzazione di alcune figure muliebri il cui statuto morale apparirà irrimediabile nella seconda metà del secolo. Di Mirra, ad esempio, dopo una *Historia* in ottava rima *ante* 1515, si perdono le tracce fino ai vertici del teatro alfieriano; Fedra sopravvive solo nello spazio drammatico ferreamente perimetrato e marcato da una tradizione interpretativa consolidata (si legga, ad esempio, il prologo di F. BOZZA, *Fedra*, Venezia, Giolito, 1578, in cui Fortuna, sulla falsariga del prologo dell'*Orbecche*, indica le coordinate morali nelle quali inserire la vicenda della protagonista, animata da «brutte [...] nefande voglie» (p. A5r): «Ma guari non andrà di questo altiera / l'impudica reina; ch'odiosa / verrà tanto a se stessa per la colpa, / et si infuriata per l'amante morto, / che per aver condegna pena al fallo, / si darà morte con la propria mano. / Né qui finiranno i suoi tormenti, / poichè là giù ne gli tartarei orrori / vie maggior averà supplici et pene; / che mai tempo, né legge non prescrive, / ma con l'eternità van sempre eguali. / E così vuol l'eterna alta giustizia, / che sia punito, chi mercé non chiede / di suoi misfatti con devoto core, / né da la sua pietà perdono attende, / ma disperato di trovar clemenza, / di questa vita l'ultim'ora chiude», ivi, p. A5v); Medea è oggetto di un'unica sorprendente riscrittura (oltre il volgarizzamento di Dolce) che ne fa una strega e un'untrice (cfr. V. GALLO, *Contro l'ingiuria del tempo». La Medea di Maffeo Galladei in Gran teatro. Studi in onore di Franca Angelini*, a cura di B. ALFONZETTI, D. QUARTA, M. SAULINI, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 25-49).

¹⁶ F. ROBOTELLO, *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, Florentiae, in Officina Laurentii Torrentini, 1548, pp. 130-33.

Vincenzo Maggi¹⁷. E recepisce la gravità della posta in gioco (il rapporto tra giustizia divina e *philantropia*) anche Antonio Possevino che, nell'*Esposizione de i versi co' quali Orbecche tragedia del s. Giraldi parla 'a chi legge'* (dello stesso anno), si premura di catalogare i personaggi dell'*Orbecche* come scellerati (Sulmone), mezzani e degni di compassione (Oronte e i figli: il primo perché ha mentito al suo re, i secondi in quanto figli del peccato), *dignissimi* di compassione (Orbecche, perché vittima della crudeltà di Sulmone e indotta al parricidio dal furore della disperazione, al pari di Ercole)¹⁸.

2. Una tragedia femminile

Il dibattito di medio Cinquecento avrebbe contribuito a orientare la scrittura tragica (memore dell'autorizzazione euripidea e del canone di inizio secolo) verso il protagonismo femminile, fosse esso paziente o agente;¹⁹ la donna infatti non solo era tradizionalmente più esposta agli assalti della passione amorosa (la meno problematica delle passioni tragiche)²⁰, ma poteva realizzare, violando le attese costruite sull'*ethos* femminile di 'debolezza' e modestia, il *formidabile* trissianiano²¹. Della ventina di tragedie 'nuove' (escludendo dunque le mere riscritture e le traduzioni) apparse tra il 1546 e

¹⁷ V. MAGGI – B. LOMBARDI, *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes*, Venetiis, in officina Erasmiana Vincentii Valgrisi, 1550 (= München, Kink, 1969), p. 153. Né, d'altra parte, la catarsi secondo l'interpretazione di Maggi (come eliminazione delle passioni) poteva ammettere la declinazione patetica della tragedia e l'immagine dell'uomo che Speroni aveva avallato nei suoi dialoghi.

¹⁸ A. POSSEVINO, *La esposizione de i versi co' quali Orbecche tragedia del s. Giraldi parla a chi legge*, Roma, s.n., 1556, pp. 75v-76v. Tale riflessione sarebbe giunta a compimento con i *Commentarii* di Pier Vettori, che svolsero nel laboratorio tragico tassiano un ruolo chiave proprio riguardo allo statuto morale del personaggio (cfr. C. SCARPATI, *Dire la verità al principe*, Milano, Vita e pensiero, 1987, pp. 163-65).

¹⁹ *Giudizio*, p. 104, rr. 4-17: «ne nasce la commiserazione o dalla persona su la quale cade la vendetta, e qui non ha luogo scleraggine alcuna su la persona che patisce», è il caso di Ippolito; «o [...] da chi gliela dà, e qui puote avvenire scleraggine, ma non volontaria, anzi per errore», come in Agave nelle *Baccanti*.

²⁰ Per la centralità dell'elemento erotico nella scrittura tragica cinquecentesca vanno tenuti di conto anche i condizionamenti dettati dal contesto produttivo-fruttivo cortigiano (lucidamente presente, ad esempio, a Sperone Speroni; cfr. la sua lettera a Mocenigo, già valorizzata da D. CHiodo, *Il «Re Torrismondo» e la riflessione tassiana sul tragico*, in «Studi tassiani», xxxvii, 1989, pp. 37-63, a p. 62).

²¹ G.G. TRISSINO, *La quinta e la sesta divisione della Poetica*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, p. 25.

il 1565²² solo sei non hanno una protagonista femminile²³, tra cui la *Tragedia* di Francesco Negri (1546), la *Morte di Christo* di Giovanni Domenico Lega (1549) e il *Soldato* di Angelo Leonico (1550).

Nella declinazione tragica del pan-erotismo cinquecentesco il principio passionale sarà spesso oggettivato sulla scena o dalla divinità (Venere, una più generica 'ira degli dèi' o gli emissari infernali) o dalla sete di vendetta degli antenati, cui, negli ultimi due decenni del secolo, nello sforzo di affrancamento dalle insegne del paganesimo, va solitamente la preferenza. Se ne vede una sconcertante fenomenologia nell'*Altea* di Bongiovanni Gratarolo, in cui Diana, oltraggiata dai Caledoni, e Nemese, con il corteggio di Invidia e Ira, eccitano in Altea (occhieggiante ora a Niobe ora a Medea) lo sdegno contro il figlio Meleagro²⁴. La premessa infera caratterizza anche la più tarda

²² G. BARONCINI, *Tragedia*, in Bologna, [Hercole Bottrigari], 1546; F. NEGRI, *Tragedia di F. N. B. intitolata Libero arbitrio*, s.n.t., 1546; L. DOLCE, *Didone*, in Vinegia, [eredi di Aldo Manuzio il vecchio], 1547; D. BARBARO (*Tragedia* [1548], a cura di C. LUCAS, in «Quaderni veneti», xv, 1992, pp. 3-76; G. PARABOSCO, *Progne*, in Vinegia, a San Luca al segno della Cognitione, 1548; D. LEGA, *La morte di Cristo*, Napoli, pel Suganappo, 1549 (non rinvenuta, ma segnalata da N.F. HAYM ROMANO, *Biblioteca italiana*, I, in Milano, Appresso Giuseppe Galeazzi regio stampatore, 1771, p. 283); A. LEONICO, *Il soldato* [1550], a cura di M. MILANI, in «Quaderni veneti», xiii, 1991, pp. 7-129; A. SPINELLI, *Cleopatra tragedia*, in Vinegia, [per Pietro de Nicolini da Sabbio], 1550; C. DE CESARI, *Romilda*, in Venetia, per Francesco Bindoni et Mapheo Pasini, 1551; ID., *Cleopatra*, in Venetia, Appresso Giovan. Griffio, 1552; ID., *Scilla tragedia*, in Venetia, Appresso Giovan. Griffio, 1552; B. GRATAROLO, *Altea* [1553], in ID., *Tragedie. Altea, Astianatte, Polissena*, a cura di R. SESSA, Brescia, Libereditzioni, 2014, pp. 28-137; M. GALLADEI, *Medea*, in Venetia, appresso Giovan. Griffio, 1558; N. CARBONE, *Altea tragedia*, in Napoli, appresso Mattio Cancer, 1559; R. CORSO, *Panthia tragedia*, in Bologna, Appresso Alessandro Benacio, & Giovanni Rossi compagni, 1560; I. CASTELLINI, *Asdrubale*, in Fiorenza, appresso L. Torrent., 1562; CONTE DE MONTE, *Antigono tragedia*, In Venetia, per Comin da Trino di Monferrato, 1565; L. DOLCE, *Marianna* (1565), in *La tragedia del Cinquecento*, a cura di R. CREMANTE, II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1997, pp. 729-877. Tra queste, tuttavia, la *Panthia* esibisce forti elementi di discontinuità rispetto al modello che si impone dopo la prova speroniana; è altamente probabile, d'altra parte, che essa fosse stata scritta prima della *princeps* della Canace, se è vero che fu composta quantomeno *ante* 1547, anno di morte della dedicataria Vittoria Colonna. Non aderisce al canone classico della tragedia cinquecentesca neanche il *Soldato* di Angelo Leonico, sul quale cfr. M. MILANI, *Il 'Soldato' di Angelo Leonico come Anticanace*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLVI, 1979, pp. 534-40.

²³ Sono d'altra parte anni in cui la figura femminile conosce una nuova centralità nella cultura e nell'editoria; cfr. F. DAENENS, *Superiore perché inferiore: il paradosso della superiorità della donna in alcuni trattati del Cinquecento*, in *Trasgressione tragica e norma domestica. Esempi di tipologie femminili dalla letteratura europea*, a cura di V. GENTILI, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1983, pp. 11-50, a p. 12. Sul personaggio tragico femminile, cfr. A. BIANCHI, *Alterità ed equivalenza. Modelli femminili nella tragedia italiana del Cinquecento*, Milano, Unicopli, 2007.

²⁴ GRATAROLO, *Altea*, I, pp. 34-44, vv. 1-300.

Afrodite di Adriano Valerini (1578)²⁵ e la speroniana *Semiramis* di Muzio Manfredi (1580).

Tali figure possono essere di volta in volta eredi dell'allegorismo medioevale, inserti classicisti o spettacolari; di per sé, tuttavia, esse alimentano un'antropologia autorizzata dalla lettura lirico-petrarchesca dello stoicismo latino che sposta al difuori dell'io l'elemento perturbante. L'integrazione tra immaginario lirico e struttura tragica seneciana si realizza in modo esemplare nella *Tragedia* del già ricordato Baroncini, in cui Aletto compare nel prologo separato come stimolo dell'amore incestuoso della matrigna verso il figliastro, ma in cui altresì la regina 'dice' l'amore in termini squisitamente lirico-petrarcheschi:

REGINA L'amoroso desir la lingua spinge
e mi fa ardita a i giusti prieghi, poi
un gelato timor pigra la rende.
Ma se col mezzo altrui tentato ho indarno
le mie piaghe saldar, converrà pure
ch'io da me stessa mi procacci in parte
la mia salute: or m'ascoltate, e s'io
vi parrò forse ardita troppo, in questo
sia del soverchio amor tutta la colpa²⁶.

Stesso vistoso depotenziamento della responsabilità morale si legge nella *Didone* di Lodovico Dolce e nelle tragedie di Cesare de' Cesari con esibizione delle attenuanti speroniane del sesso e dell'età («incolpa Amor, la giovinetta etade, / e il feminil saper, se incolpar vuoi», dirà Scilla, protagonista della tragedia omonima)²⁷. Né si potrebbe obiettare che si tratti di un mero lacerto infero autorizzato dall'ambientazione mitologica, giacché tale cornice psicologica sopravvive anche nell'ebraica *Marianna* di Lodovico Dolce (1565) in cui il prologo separato, ancora complice Speroni, vede Plutone e Gelosia progettare la loro vendetta.

Il modello speroniano (ancor più di quello edipico) prevale altresì nella

²⁵ Sulla quale, da ultimo, cfr. L. VENTRICELLI, *Di alcune tipologie della tragedia tardo-cinquecentesca*, Tesi di Dottorato XVIII ciclo, Università degli Studi di Bari, Dipartimento di Letteratura, Linguistica e Filologia moderna, 2006, con edizione del testo.

²⁶ BARONCINI, *Tragedia*, p. D v, vv. 7-15. Al v. 12: *imparte* a testo, che correggo con *in parte*.

²⁷ CESARI, *Scilla*, p. 30v, vv. 9-10; da leggere a fronte di SPERONI, *Apologia*, p. 191, rr. 23-25: «volle imitarli il poeta nella età lor giovanile, nella quale è men vergogna il fallire, e la compassione è maggiore»; puntualmente ripreso anche da MANFREDI, *Semiramis*, p. 39v: «giovine, donna / di poca esperienza, timorosa / per disciplina, e per natura».

declinazione incestuosa dell'*eros*²⁸, pure corretta alla luce delle critiche del *Giudizio*²⁹, che sorregge questa stagione della drammaturgia cinquecentesca, e che porta con sé il problema, centrale nella spiritualità post-tridentina, dell'ereditarietà della colpa. L'autore del *Giudizio* aveva obiettato che sul figlio nato dall'amore incestuoso di Canace e Macareo non poteva ricadere la compassione, in quanto frutto di un amore scellerato ed egli stesso tale³⁰, suscitando la puntuale smentita di Speroni³¹. Senza necessariamente schierarsi con l'uno o con l'altro dei contendenti, i tragediografi della stagione seguente avrebbero finito per sfruttare soprattutto la componente orrorosa

²⁸ Sulla fertilità del tema nella tragedia del tardo Cinquecento, cfr. S. VERDINO, *Organizzazione della tragedia in «Il re Torrismondo»*, in *Studi in onore di Bortolo Tommaso Sozzi*, a cura di A. AGAZZI, Bergamo, Centro di studi tassiani, 1991, pp. 117-50, p. 127 che ricorda, oltre quelle che citeremo più oltre, l'*Alidoro* di Gabriele Bombace, la *Calestri* di Carlo Turco (1585) e la *Dalida* di Luigi Groto (metà degli anni Sessanta del Cinquecento).

²⁹ Nella drammaturgia post-speroniana la fenomenologia incestuosa recepisce i distinguo emersi dal confronto tra il *Giudizio* e gli scritti apologetici di Speroni, che erano giunti ad ammettere la relazione incestuosa tra parenti indiretti. Nel *Giudizio* infatti la condanna dell'incesto in relazione alla dinamica passionale tragica, proprio facendo leva sull'*Edipo*, non era stata senza appello: «Ne potea ben nascere commiserazione se si fussero congiunti per errore, sì che non si fussero conosciuti fratelli, e dappoi ravvedutisi del loro fallo ne fussi avvenuto il caso che dianzi dicemmo che avvenne d'Edipo e di Giocasta, o d'altro simile degno di compassione» (*Giudizio*, p. 105, rr. 2-8). Così nella *Tragedia* di Baroncini (1546), l'incesto si svolge tra figliastro e matrigna (rassicurante *ménage* di derivazione euripidea); nella *Progne* di Parabosco (1547) coinvolge i cognati, nella *Cleopatra* di Spinelli (1550), in cui è addirittura duplice, riguarda Tolomeo che prima concupisce la moglie del fratello poi *sforza* la figliastra; esso è oggetto di una puntigliosa disamina nella *Semiramis* di Muzio Manfredi, in cui riguarda due fratelli acquisiti (MANFREDI, *Semiramis*, p. 7r: «NUTRICE Qual Dio, qual legge è che consenta al figlio / farsi consorte de la madre e nasca / di lor chi sia fratello e figlio al padre, / et a la madre sia nepote e figlio?»). Nino, per parte sua, tentato dalla matrigna e inconsapevole di aver sposato la sorella acquisita, può condannare l'abominevole reato incestuoso: «NINO Più ti dirò, che s'io tal macchia mai / in me stesso scopriessi o stato errore / fosse o voler; castigo atroce e fiero / vorrei darne a me stesso e darne essemplio / a quanti ne venisser dopo noi, / e forse il minor mal saria la morte», ivi, p. 22r). Adriano Valerini, che sulla *Tragedia di Canace et Macareo* rifletté lungamente, poteva far dire ad Arete, accesa d'amore: «e quante ancora / arser d'incesto amor? ne può far fede / Canace, Bibli e Mirra. A me congiunto / non è Tirintio in vincolo di sangue, / né cosa alcuno a questo amor dar nome / può di profano o scelerato, essendo / sì lodevole, sì lecito e sì giusto» (VALERINI, *Afrodite*, p. 18v, vv. 13-19); e più oltre (ivi, p. 28r, v. 16) poteva evocare il Seleuco speroniano (*Lezioni*, p. 214, rr. 24-31) come *exemplum* di incesto legittimato dalle fonti. Sul piano teorico, la questione resterà dibattuta fino alla fine del secolo, come dimostra il *Discorso* di Faustino Summo (F. SUMMO, *Due discorsi l'uno intorno al contrasto tra il signor Speron Speroni, & il giudicio stampato contra la sua tragedia di Canace e di Macareo, et l'altro della nobiltà*, in Padoua, appresso Paolo Meietti, 1590, variamente riproposti in edizione anastatica).

³⁰ *Giudizio*, p. 105, rr. 34-38.

³¹ SPERONI, *Apologia*, p. 241, rr. 10-12: «molti figliuoli di uomini tristi sono buoni, e per lo contrario, molti nascono di buoni padri che sono scelerati figli».

del supplizio infantile³², spostando sui genitori della coppia incestuosa l'elemento patetico, proprio come nella *Canace*³³.

3. Il tribunale della coscienza femminile

Si ricorderà, infatti, come tra *Giudizio* e scritti apologetici di Speroni, il problema della scelleratezza o meno dei due personaggi avesse assunto un ruolo centrale, e come questi fossero stati sottoposti a un'anatomia morale. La tragedia post-speroniana fu chiamata anche al delicato compito di mediazione tra le esigenze drammaturgiche dettate dal meccanismo catartico e un più accentuato rigorismo morale, trasformandosi, di fatto, in un tribunale della coscienza in cui i personaggi sarebbero stati chiamati a confessare la natura delle loro azioni³⁴.

Alla luce di tale eredità, si potrebbe leggere il teatro tragico di medio Cinquecento inseguendo le isotopie di alcuni elementi lessicali e drammaturgici: *colpa*, *fallo*, *errore* o *scelleratezza* (e derivati), le circostanze attenuanti della colpa (la giovane età o il sesso)³⁵, lo squilibrio, a fine patetico tra colpa e pena; soprattutto una rigida scansione del dramma interiore articolata in *pathos*, confessione, tardivo pentimento e punizione, quest'ultima a saldare

³² Tale *topos* non interessò soltanto le tragedie d'incesto, ma anche quelle 'tra l'armi', come, per esempio, la *Tragedia* di BARBARO (*Tragedia*, vv. 1073-79, in cui sul figlio della regina si riversa la crudeltà di Solimano che lo sottrae alla madre).

³³ *Giudizio*, p. 105, rr. 34-38. Si pensi alle tante madri tragiche del Cinquecento occhieggianti a Ecuba, per esempio, cercata insistentemente da Tasso anche nell'officina del *Re Torrismondo* (cfr. G. DA POZZO, *Dall'Aminta al Torrismondo: manierismo costruttivo e coerenza della tragedia*, in *Dal Rinaldo alla Gerusalemme: il testo, la favola*, Atti del Convegno Internazionale di Studi "Torquato Tasso quattro secoli dopo", Sorrento 17-19 novembre 1994, a cura di D. DELLA TERZA, Sorrento, Eurograf, 1997, pp. 49-91, pp. 68 e 85, e S. VERDINO, *Il Re Torrismondo e altro*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, pp. 63-65).

³⁴ Da cui deriva, dal punto di vista drammaturgico, la superfetazione verbale in cui si concretizza il conflitto ideologico tra diverse posizioni morali: cfr., per l'individuazione di questo meccanismo nel *Torrismondo*, CHIDO, *Il «Re Torrismondo» e la riflessione tassiana sul tragico*, p. 44. La centralità del momento 'penitenziale' che prende avvio dalla confessione è lucidamente contemplata da CARRIERO, *Breve et ingenuo discorso contra l'opera di Dante...*, p. 36: «Appresso i Tragici il reo spontaneamente confessa il delitto; appresso gli oratori lo nega. Nelle Tragedie il reo convinto dagli indicii, si meraviglia; nelle orationi oratorie si duole senza meraviglia d'esser convinto. Il reo tragico è degno di compassione, quell'ora per imprudenza ha peccato; l'oratorio è degno di pena, quell'ora per malizia ha commesso omicidio, o simil altro delitto». E sul discrimine confessione/pentimento come condizione dell'elezione del personaggio in tragedia, si era soffermato anche SUMMO, *Discorso*, p. 29.

³⁵ Cfr. *supra* nota 29.

il destino individuale in un oltretomba in cui si realizza la pena, al limite personificata come nella *Tragedia* di Daniele Barbaro³⁶. Il modello senecano³⁷, piuttosto che mero lacerto classicistico o risorsa spettacolare, viene così funzionalizzato alla redenzione della violenza tragica in un aldilà punitivo, mediante l'infrazione del diaframma tra la vita e la morte, in ragione della quale le anime dei dannati possono calcare le assi del palcoscenico e il timore dei castighi ultraterreni può incombere nella coscienza del personaggi³⁸. La scena tragica di medio Cinquecento subisce così l'invadenza della forma inquisitoriale-giudiziale, trasformandosi in un 'tribunale della coscienza' prevalentemente femminile, in cui la tragedia è sovente chiamata a sottolineare l'incompatibilità del sesso femminile con compiti di governo.

Già nella *Tragedia* di Baroncini, ad esempio, il biglietto da visita dalla regina è inequivocabile:

REGINA io so che è degno
 il mio furor d'aspro castigo, io vegio
 le scelerate fiamme in ch'io mi sfaccio
 offender sì le sante legi, e pure
 la mente inferma i buon consigli sani
 sprezando sempre al suo pegior s'apiglia³⁹.

Cui la Nutrice risponde:

NUTRICE Come sì poco accorta? come tanto
 semplice foste? ahimè, che a così scondio
 desir apriste incautamente il seno!
 Di che infame speranza ora nodrite
 il disonesto foco e 'n mezzo a tanto
 martir qual fin vi proponete? Ahi lassa,
 altro non già che eterna infamia o morte⁴⁰.

³⁶ BARBARO, *Tragedia*, vv. 1-75; e TORELLI, *Merope*, vv. 605-10 e vv. 1156-70.

³⁷ E. PARATORE, *Nuove prospettive sull'influsso del teatro classico nel '500*, in *Atti del convegno sul tema Il teatro classico italiano nel '500*, Roma, Accademia dei Lincei, 1970, pp. 9-95, p. 16 e *passim*; e M. ARIANI, *Tra Classicismo e Manierismo nella tragedia del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1974, p. 119 e *passim*.

³⁸ Cfr., ad esempio, il lamento di Merope, trattenuta tempestivamente dall'uccidere il figlio: TORELLI, *Merope*, vv. 2245-62.

³⁹ BARONCINI, *Tragedia*, p. [15], vv. 14-19.

⁴⁰ Ivi, p. [15], vv. 20-26.

Altrettanto insistita la scena giudiziale in cui Flaminio, che sposando Panfila ha infranto la legge paterna, giustifica il proprio operato:

- FLAMINIO Eccoci *giusto* Re, padre *pietoso*; [...]
 RE Ahi *scelerati*, e qual furor v'ha spinti
 a procacciar con sì malvage colpe
 vergogna al vostro sangue e morte a voi?
 [...]
 FLAMINIO Padre, io *confesso* il mio peccato. [...]
 RE Non sarà dunque error quello che Dio
 e la natura parimente offende?
 FLAMINIO Sì che sarà, ma non sarà per questo
 che possa dirsi il nostro 'error'; ch'abbiamo
 voi sol, *non Dio né la natura offeso*.
 RE Qual legge natural permette, stolti,
 che voi posciate maritarvi, senza
 color che più di voi disponer ponno.
 PANFILA E chi puol più di noi di noi disporre?
 RE Ahi senza riverenza, ahi senza onore⁴¹!

Il tribunale della coscienza che affligge l'eroina tragica può altresì realizzarsi in forma di psicomachia, come nella *Progne* di Parabosco (1547), in cui la madre infanticida si rivolge al corpo esangue del figlio apostrofandolo «Puro innocente figlio»⁴². Più spesso, però, tale processo morale seleziona la forma dialogante, come nella *Cleopatra* di Alessandro Spinelli (1550), in cui Cleopatra, raccontando delle nozze ingiuriose impostale dal cognato che aveva ucciso il marito di lei, echeggia i distinguo morali del terzo libro dell'*Etica* aristotelica («CLEOPATRA E me costrinse ad esser sua mogliera / contra mia voglia e contra 'l mio pensiero»)⁴³, prontamente ripresi dalla nutrice («Non è vergogna quando s'usa forza»)⁴⁴. Concetto ribadito in seguito nel dialogo tra Cleopatra e la figlia, in cui la madre cerca di rasserenare la coscienza turbata della giovane, costretta a giacere con il patrigno: «CLEOPATRA So che contra tua voglia / stai nel luoco che sei. / Quel che fa l'uom sforzato / non se può dir peccato»⁴⁵; e poco oltre in un'ansia assolutoria che coinvolge tutti i personaggi: «SERVO Sforzato è sempre ognun che serve altrui / d'ubidir chi con lor ha potestade; / tal ch'a me questo attribuir non puossi / a peccato; perché

⁴¹ Ivi, p. [42], vv. 16-17, p. [43], v. 25, p. [44], vv. 14-23.

⁴² PARABOSCO, *Progne*, p. 24v, v. 12.

⁴³ SPINELLI, *Cleopatra*, p. 7v, vv. 27-28.

⁴⁴ Ivi, p. 8r, v. 3.

⁴⁵ Ivi, p. 18r, vv. 20-23.

ciò non sapeva / ma fatto ho per servir il mio signore»⁴⁶. Né ambiguità di sorta lascia la figura di Tolomeo, sulla quale cade la condanna di *scelleratezza* pronunciata dal coro⁴⁷.

Nell'*Altea* di Bongiovanni Gratarolo il processo morale della protagonista, altra madre medeica, si struttura in una fase di dibattito, tutta interna alla coscienza di Altea combattuta tra il desiderio di vendetta e l'amore materno, e nella pronuncia finale della sentenza, in cui la protagonista è giudice e imputato, alla ricerca di un compatimento attivato dal pentimento e dalla confessione *in extremis*:

ALTEA Per la nefanda mia scelerata opera
 meco non de' venir com'è d'ir solito
 l'obbietto di pietà con l'altre misere.
 L'arco stesso tesi io ch'in me si scarica⁴⁸.

4. Pentirsi e confessare

Pentimento e confessione diventano, nel quadro etico-tragico fortemente influenzato dal dibattito religioso intorno all'indulgenza⁴⁹, le condizioni non solo etiche per l'assoluzione dalla colpa, ma anche estetiche per l'attivazione della compassione. Questo slittamento era stato avviato proprio da Speroni che negli scritti apologetici aveva interpretato l'*agnitio* aristotelica in termini di 'ravvedimento', evocando il precedente autorizzante delle *Baccanti*: «La agnizione [...] la quale nel nostro caso è propriamente ravvedimento non diverso ma molto più verisimile che quel di Agave non fu»; «Seguita poi anco l'agnizione, però che Eolo, doppo la morte dei figli, riconosce l'error suo e lo lagrima amarissimamente»⁵⁰. Caricato di un valore probatorio e drammaturgico il pentimento interviene, per lo più tardivo, a rendere *miserabili* gli amanti. Di tale *topos* etico-drammaturgico offre un significativo esempio Dirce, colpevole di aver contratto le nozze all'insaputa della regina, nell'epilogo della *Semiramis* di Manfredi:

⁴⁶ Ivi, p. 38r, vv. 3-7.

⁴⁷ Ivi, p. 40r, vv. 24-25.

⁴⁸ GRATAROLO, *Altea*, p. 118, vv. 2014-17.

⁴⁹ Uno dei capi d'imputazione che Lutero rivolse alla Chiesa romana: cfr. per un quadro storico di riferimento ET. MAGNIN, *Indulgences*, in *Dictionnaire de théologie catholique*, VII, Paris, Letouzey et Ané, 1923, coll. 1618-20.

⁵⁰ SPERONI, *Apologia*, p. 191, rr. 7-10 e *Lezioni*. I, p. 245, rr. 5-7.

DIRCE O se da prima avessi
debitamente a tutto ciò pensato;
quante lagrime, oimè, quanti sospiri,
quanto dolor saria da me lontano,
ch'ora ho qui meco: ma qual cosa ponno
far gli amanti o pensar sì drittamente,
ch'error non sia?
Tropo si crede amando;
né conosce il desio tema o periglio⁵¹.

In due delle tragedie di Cesare de' Cesari, sulle quali ha richiamato l'attenzione di recente Sandra Clerc⁵², cioè nella *Romilda* e nella *Scilla*, tale scena assume un rilievo singolare. In entrambe, infatti, e ancor più nella prima, negli stessi anni in cui in Inghilterra veniva messo in discussione il diritto ereditario maschile stabilito dalla legge salica (Elisabetta I salirà al trono nel 1558, dopo anni di prigionia), si rappresenta il fallimento politico femminile (sul modello didoneo)⁵³, portando in scena rispettivamente una regina e una principessa che tradiscono il proprio regno consegnandolo al nemico-amato. In entrambe, tuttavia, la scena di pentimento precede e rende possibile l'assoluzione patetica del finale. Nella *Romilda* la compresenza di due 'organi giudiziali' (il *core* e gli *irati ferri*) è dichiarata in apertura, nella scena tra la protagonista e la nutrice:

ROMILDA [...] l'inimico nostro
da la continua guerra stanco ormai,
senza cercar con più fatica tanta
vincer, accetterà le mura in dono,
e me per sposa, il che sola salute
fia de la nostra omai vinta cittade.

⁵¹ MANFREDI, *Seminamis*, p. 215, vv. 55-63.

⁵² Cfr. S. CLERC, *Tra mito e storia: le tragedie di Cesare de' Cesari*, in «Aevum», LXXXIX (2015), pp. 629-51.

⁵³ E sulla *Didone* di Giral di, in quest'ottica, cfr. R. RICCO, *La regina cartaginese alla corte estense: la Didone di Giral di Cinzio*, in *Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico*, atti del Convegno di Studi, Università di Salerno, 15-16 novembre 2012, introduzione e cura di R. GIULIO, Napoli, Liguori, 2013, pp. 187-231. È una tesi, quella della estromissione della donna dalla gestione del potere, che percorre buona parte della tragedia del secondo Cinquecento, fino all'*Hidalba* di Maffeo Venier (in Venetia, appresso Andrea Muschio, 1596, sulla quale cfr. SCARPATI, *Dire la verità al principe*, pp. 188-230), già in un contesto di riflessione sulla 'ragion di stato' che confligge con le caratteristiche etiche riconosciute alla donna, prima fra tutte la *pietà*: «Poco si puote amando usar ragione, / e poco non amando usar pietade» (p. 55), sentenzierà la protagonista; e più oltre, rivolta all'amato: «per troppo bramar di compiacerti, / al fin sarò cagion di ruinarti», p. 56; e tutto il coro IV.

Negar non dee, se non per altro, almeno
 per la pietà ch'un core
 de le miserie altrui
 dee romper e spezzare.
 NUTRICE Oimè figliuola, a grande impresa, a grande
 speranza armi il tuo cor, vuoi che pietade
 sovente in pace da gli umani petti
 sbandita, regni tra gli irati ferri [...] ⁵⁴?

Una volta consegnata la città all'assediatore Calcano, che a sua volta non rispetterà i patti, Romilda confesserà il proprio errore in un tardivo e vano monologo di pentimento:

ROMILDA Infelice Romilda
 è questo, questo 'l merto
 che per amar m'è dato?
 Calcano scelerato,
 se tal ti mostri a quel che t'ha nel core,
 quale ti mostrerai
 d'inimico a l'orgoglio?
 Crudelissimo Amor, questa mercede
 e a quel debita, oimè, che 'l cor ti dona?
 Sciocco chi ti fa figlio
 de la Ciprigna dea,
 miser chi si commette
 al tuo crudo poter, colmo d'affanno.
 Ma quest'è 'l fin de miserelli amanti
 pentirsi dopo il danno ⁵⁵.

E su questa ambiguità tra giudizio politico-morale (il tradimento della patria) e pietà umana si spegne la voce di Romilda:

ROMILDA Ah mancator di fede
 quest'è 'l barbaro stil; ma s'io, ch'avezza
 era a l'umane leggi, fui tradita
 da costume di fera
 spero trovar pietade appresso a ogn'uno
 cui forse è meraviglia il mio tormento ⁵⁶.

⁵⁴ CESARI, *Romilda*, p. 4v, vv. 10-23.

⁵⁵ Ivi, p. 16r, vv. 9-23, con allegazione petrarchesca.

⁵⁶ Ivi, p. 12r, vv. 25-30.

Il pentimento, quale certificazione, a posteriori, di un male operato non scientemente (come si legge nel *Giudizio*), è la premessa per il ‘ricorso in appello’ al tribunale patetico, presso il quale, in quanto amante tradita, Romilda potrà trovare ascolto.

Nella *Scilla* (1552) il processo morale sotteso alla costruzione tragica, con i suoi presupposti aristotelici e le sue ricadute infere, è lucidamente presente alla coscienza della protagonista:

SCILLA Né mai punto s'accorge
 l'alma, infelice del suo [di Amore] crudo inganno,
 per fin che ne l'Inferno
 non si ritrovi accolta
 da un sùbito veleno,
 dove, vedendo il non creduto danno,
 se potesse fuggire,
 eleggerebbe sempre
 fiel più tosto per cibo,
 e più pongenti spine
 per domicilio eterno,
 che ambrosia o ciel che si vedesse inanzi⁵⁷.

A tale esordio seguirà la confessione del peccato/errore commesso, e una duplice richiesta di perdono da parte di Scilla al padre: anticipata nel primo atto sotto forma di sogno premonitore e realizzata dalla protagonista moribonda nel messaggio rivolto al genitore remoto:

dicendoli ch'ancor pregarlo ardisco
 per quel gran nome che pur meco tiene
 (non voglia dir di padre, che sol questa
 voce gli passerebbe il cuor e l'alma)
 che trovino pietà miei tristi casi
 nel petto suo, che solo Amor l'offese,
 e se pur io fui seco a qualche parte,
 morte vendicarà ogni sua offesa⁵⁸.

⁵⁷ CESARI, *Scilla*, p. 9v, vv. 9-20.

⁵⁸ Ivi, p. 46v, vv. 5-12.

6. Il suicidio

C'è un ulteriore elemento drammaturgico che nella stagione post-speronica subisce una radicale risemantizzazione: il suicidio. Se nella tragedia primocinquecentesca, la morte volontaria poteva essere estremo gesto di virtù muliebre (Sofonisba), mezzo di ricongiungimento con i propri amati (Orbecche), vendetta nei confronti del padre (Macareo nella *Canace*), nella drammaturgia del ventennio 1545-65 il suicidio, forma prevalente del finale tragico chiamato a ristabilire la giustizia in terra, cambia di segno divenendo condanna a morte espressa da un io sdoppiato in giudice e imputato⁵⁹. Tra i molteplici esempi si potrebbe ricordare la sequenza dell'*Afrodite* di Adriano Valerini, in cui la protagonista, sedotta e abbandonata dal figlio del re, vendica l'onore perduto uccidendo l'amante, per poi confessare la propria colpa e darsi la morte:

AFRODITE [...] e mentre io parlo, la vergogna sparge
un tal rossor nel campo de la fonte
ch'io tutta avampo, né di starvi inanzi
ardir arei, quando non fosse il saldo
pensier c'ho fatto di punir me stessa
e 'l mio error emendar⁶⁰.

Tanto che, confessata la colpa (non la vendetta del proprio onore, beninteso, ma l'aver concesso le proprie grazie ad un amante) e, pronunciata la sentenza, può assolvere, come Macareo nella *Canace*, la sua anima/mente:

⁵⁹ Il suicidio non è l'unica pena statuita dal tribunale tragico; già nelle *Lezioni sopra i personaggi*, Speroni aveva ricordato come Virgilio nel VI dell'*Eneide* non avesse inflitto alcuna sofferenza corporale alle amanti Fedra e Pasifae: «Non dico, però, che Virgilio le lasci senza pena, anzi fa che sono punite, ma non come scelerate ma come incontinenti. E però dice: ... *curae non ipsa in morte relinquunt*. Questa è la pena che dà loro Virgilio, la quale non è così picciola come altrui pare, se vogliamo aver riguardo alla qualità de' pensieri che accompagnano gli innamorati in questa viltà. E perciò la compagnia del furor loro anche dopo la morte è pena e castigo assai grave: imperò è provisto dalle leggi che, se il figliuolo furioso uccide la madre propria, non se gli dà altra pena essendo che i savi reputano che assai gran castigo sia il suo medesimo furore», SPERONI, *Lezioni*, p. 217, rr. 16-27. L'interiorizzazione della pena, per cui gli amanti, in quanto furono preda del *furor* (concupiscibili o irascibili, dunque), ricevono una pena spirituale che consiste nel tormento interiore, diventa nella tragedia del secondo Cinquecento un altro *topos*, di cui si possono leggere alcune realizzazioni nella *Semiramis* (qui è Manfredi ad essere tormentato dal *dolor del fallo* commesso: MANFREDI, *Semiramis*, p. 57r, vv. 6-8: «HIMETRA Ascolta o figlio, la tua pena fia / il dolor del tuo fallo e de la morte / de la tua donna, e de i figliuoli tuoi») e nella *Sidonia* di Ariosti (ARIOSTI, *Sidonia*, a cura di G. Venturini, Ferrara, Giornale filologico ferrarese, 1985, IV.3, vv. 190-91: «Oh coscienza, a' rei primo castigo / di lor trist'opre!»).

⁶⁰ VALERINI, *Afrodite*, p. 41r, vv. 5-10.

AFRODITE [...] e se impudico
 è il corpo mio, la miglior parte è casta,
 la qual dal suo corrotto e impuro albergo
 vole or disciorsi, quasi avendo a schifo
 di soggiornarci⁶¹.

Non potrà pentirsi, di contro, Nino che ama Dirce secondo ragione, come non manca di sottolineare Semiramide nell'omonima tragedia di Manfredi: «SEMIRAMIDE [...] E Dio perdona a chi si pente e Nino / non può pentirsi, ch   il suo error non cessa / fin ch'ei non mora, o che non mora Dirce»⁶². E d'altra parte Nino non potr   che dar voce a un'ambigua richiesta di perdono:

NINO Madre, signora mia, bench'io non stimi
 ch'uom, padron di se stesso, uom gi   maturo,
 uom di giudizio san commetta errore
 a prender moglie a suo talento, io voglio,
 poi ch'a te cos   piace, aver errato
 a prender Dirce per mia sposa; et ecco
 te ne chiedo perdono, e caldamente
 per lei tel chiedo ancor, che n'   s   degna,
 ch'una ragione, una parola sola
 vana saria che si dicesse in prova.
 Inesperta, fanciulla, in casa mia,
 ne le mie forze, amata, supplicata,
 combattuta, assediata e fin sforzata,
 che deves far⁶³?

Nella *Sidonia* di Orazio Ariosti, il suicidio di Arideo, colpevole di aver ucciso l'amico Illirio in un accesso di gelosia (in una relazione ancora da chiarire con lo scrittoio tragico tassiano),    oggetto del commento corale:

CORO A cosc  enza pura
 qual si vuol picciol fallo    amaro morso;
 e quel ch'agli altri    grave,
    a lei s   intollerabile e s   orrendo
 che la morte le fa parer soave.
 N   per timor de le presenti pene
 o per fuggir la noia,
 che nel mondo l'annoia,

⁶¹ Ivi, p. 41v, vv. 9-13.

⁶² MANFREDI, *Semiramis*, p. 32r, vv. 14-16.

⁶³ Ivi, p. 37r, vv. 17-19 e p. 37v, vv. 1-11.

elegge di morire alma gentile.
 Ma un generoso sdegno
 e un bel desio d'in sé punir quell'opra,
 ch'in altri le dispiace,
 l'arma la mano audace
 sì che contra se stessa il ferro adopra.
 Però di pianto degno,
 più che d'ira e di sdegno,
 è 'l caso d'Arideo, se ben rivolto
 ha in sé medesimo il ferro,
 onde fu prima a torto Illirio colto⁶⁴.

7. Riletture di fine secolo

La soluzione di continuità nello svolgimento della musa tragica cinquecentesca rappresentata dalla *Canace* e dalla successiva *querelle* continuerà ad agire nel corso del secolo, fino alle sue ultime battute. Lo sgomento di Varchi nella lettura della *Tullia* di Martelli, richiamato in apertura, dialoga a distanza con un altro celebre caso di *fraintendimento* o, più semplicemente, di rilettura spiazzante che, nella sua esemplarità, riesce a restituire con pienezza il capovolgimento epocale che si realizza nell'arco di circa ottant'anni. Mi riferisco alle pagine che Niccolò de' Rossi dedica alla *Sofonisba* di Trissino, agli estremi di questo lungo secolo di sperimentazione tragica. Nei *Discorsi intorno alla tragedia* del 1590, Niccolò de' Rossi, dopo un'introduzione generale alla tragedia, affronta la questione dello statuto morale del personaggio tragico, il costume, e a commento della definizione di personaggio mezzano sottopone a una lettura per noi davvero straniante la *Sofonisba* di Trissino. Anche per Rossi l'autorità di Speroni è un postulato: in questo caso si tratta della libertà del poeta e del tragediografo di derogare dalle regole dell'arte statuite da Aristotele, in nome di una eccellenza del poeta sul retore. Rossi adatta la natura agonistica della creazione poetica al meccanismo passionale della tragedia, sostenendo che, nel prescrivere che la commozione nasca su un personaggio parzialmente colpevole, Aristotele avrebbe voluto offrire al poeta il campo per dimostrare la propria superiorità, costringendo lo spettatore a sovrapporre al giudizio morale un moto compassionevole. E dimostra

⁶⁴ ARIOSTI, *Sidonia*, p. 104, atto V, vv. 265-83.

quanto detto sulla *Sofonisba*, osservando che almeno in parte la protagonista era da condannare:

poiché ella aveva persuaso il marito a rompere la lega che con solenne giuramento aveva fermata con i Romani, et in quel punto che la patria è presa, che il marito è nelle mani degli inimici suoi, ella si dispone a celebrare le nozze con Massinissa. E perché poi non sia in tutto colpevole, si puote iscusare che persuadesse il marito a rompere la lega con i Romani contra il giuramento, mossa dalla carità e dall'amore che portava alla sua patria; e che si sposasse con Massinissa, perché fu condotta dal timore di dovere girsene serva d'i Romani, cosa da lei, come dimostrò poi, più della morte abborrita. [...] Il fatto poi di prendere il veleno è con mirabile costanza di animo da lei essequito, e si conosce anche da quello il pentimento suo di avere celebrato le nozze con Massinissa, onde appare quelle nozze dalla parte di lei non assolutamente essere state volontarie⁶⁵.

Una Sofonisba *violée* si direbbe quanto mai remota da quella che Giangiorgio Trissino aveva disegnato nel 1514⁶⁶.

⁶⁵ NICOLÒ DE' ROSSI, *Discorsi*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, IV, 1974, pp. 59-139, in pp. 77-78.

⁶⁶ Un interessante tentativo di leggere in questa ottica i testi tragici del Cinquecento è quello di PULEIO, *Errore e colpa nella tragedia italiana del Cinquecento*. Sullo statuto di Sofonisba in relazione alla trattatistica femminile nel Cinquecento, cfr. P. COSENTINO, *Tragiche eroine. Virtù femminili fra poesia drammatica e trattati sul comportamento*, in «Italique», IX, 2006, pp. 65-99.

L'influsso italiano sulla tragedia europea tra Cinque e Seicento. L'eroina nelle commedie gemellari e nella tragedia di incesto: da *La Calandria* del Bibbiena a *'Tis Pity she's a Whore* di John Ford

Mario Domenichelli (Università di Firenze)

Il tema dell'incesto, come si sa, non è infrequente nelle trame del Rinascimento teatrale, in Italia come in Inghilterra, in Francia come in Spagna¹. È piuttosto tipica la vicenda di un ragazzo e di una ragazza che, credendo di essere fratello e sorella, senza esserlo, sentono come incestuosa e dannata l'attrazione che provano l'uno per l'altra. In genere questo tipo di trama viene sciolto da legittime nozze, come capita ad Arbace e Pentea in *A King and No King* (1618) di Beaumont e Fletcher, e a Philip e Grace in *No Wit* (1611?) di Middleton, la cui fonte è *La sorella* di Giambattista della Porta (1589) che ispirò anche la commedia latina di Samuel Brooke (1611), *Adelphe* (sorella per l'appunto). Di converso si trova anche la vicenda di un fratello e di una sorella che, inconsapevoli del loro legame di sangue, si innamorano perdutamente. A volte la trama procede attraverso un raddoppio e un simmetrico rispecchiamento, con due fratelli e due sorelle che si perdono e si considerano morti l'un per l'altra, con lei che spesso si traveste da ragazzo, e fa innamorare qualche ragazza, che magari ha un fratello, finché, spesso con effetto di chiasmo, la tempesta così addensata non finisce in commedia, con legittime doppie nozze incrociate. Nella tragedia, di norma, l'incesto è invece

¹ Rinvio a M. DOMENICHELLI, *Twin Figures and the incest theme in Shakespeare and Ford*, in G. SERTOLI, C. VAGLIO MARENGO, C. LOMBARDI, *Comparatistica e intertestualità. Studi in onore di Franco Marengo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 283-300; vista la fortuna di *'Tis Pity She's a Whore* di Ford, c'è un'importante bibliografia in inglese; si vedano per esempio J.B. TWITCHELL, *Forbidden Partners: The Incest Theme in Modern Culture*, New York, Columbia University Press, 1987; B.T. BOEHRER, *Monarchy and Incest in Renaissance England*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992; M. SHELL, *The End of Kinship. Measure for Measure. Incest and the Idea of Universal Siblinghood*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995.

consapevole e maligna cifra di destino: capita in Inghilterra con Tourneur in *The Atheist's Tragedy* (1607?) o con Middleton in *The Witch* (1613-1616?). In *Women Beware Women* (1623-1624?), dello stesso Middleton, Hippolito è tormentosamente innamorato della nipote Isabella, del resto innamorata dello zio; Livia, sorella di Hippolito, costruisce una macchinosa messa in scena per convincerla a concedersi allo zio. Si trova più di rado il tipo di storia rappresentata da Ford in *'Tis Pity She's a Whore* con l'incesto consapevole, romantico, il nodo di passione che avvince Annabella e Giovanni (1629-1633?).

Il tema dell'incesto gemellare, del quale intendiamo parlare, è esemplificato perfettamente, e paradigmaticamente, nella *Canace* (1542, stampata nel 1546) di Sperone Speroni, ma pare a noi già presente, anche se sottaciuto, in una serie di commedie che discendono dai *Menaechmi* di Plauto. Lo scambio gemellare, infatti, è esemplificato, come si sa, ne *La Calandria* (1513) del Bibbiena, che nulla ha a che fare con l'incesto, ma molto con lo scambio, anche di genere, dei gemelli, del quale definisce il paradigma rinascimentale², e che poi si declina, decisivo, nell'altro formidabile successo europeo de *Gli Ingannati* (1531)³. *Gli Ingannati* fu imitata da Niccolò Secchi (*Gli Inganni*, 1549); da Curzio Gonzaga (*Gli inganni*, 1592), tradotta in francese ne *Les Abusés* da Charles Estienne nel 1549, in latino in *Decepti*, 1574, di Petreius (Juan Perez); in castigliano, *La Comedia de los Engañados* di Lope de Rueda (1550?). Commedia degli inganni, infine, ed erede della lunga tradizione rinascimentale di cui si è detto, è anche *Twelfth Night* (1601-1602?) di Shakespeare⁴. Lo stesso tipo di trama, di ispirazione e derivazione neoplatonica, tra inganno e disinganno, viene adattato anche nella Commedia dell'arte, per esempio ne *La Trapola* tratta da *La Trapolaria* (1596) di Giambattista Della Porta a imitazione dello *Pseudolus* di Plauto. La commedia del Della Porta fu adattata da G. Ruggle in *Ignoramus* (1615).

Per tornare al tragico, alle eroine nella tragedia in questo contesto, do-

² La prima celebre messa in scena fu organizzata da Castiglione al palazzo ducale di Urbino nel 1513; F. RUFFINI, *La Calandria. Commedia e festa nel Rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1985; G. FERRONI, *Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980. Sul tema gemellare rinvio ad A. GUIDOTTI, *Specchiati sembianti. Il tema dei gemelli nella letteratura*, Milano, Franco Angeli, 1992.

³ Opera collettiva della Accademia senese degli Intronati, rappresentata al Palagio Comunale di Siena per il carnevale, il 15 di febbraio del 1532, e pubblicata a Venezia nel 1537.

⁴ Sulle fonti italiane delle storie gemellari inglesi rinvio a J.M. Lothian e T.W. Craik, curatori della Arden Edition di *Twelfth Night*, London and New York, Routledge, [1975] 1991⁷.

vrò ricordare, almeno brevemente, il gruppo degli Orti Oricellari a Firenze⁵, Gian Giorgio Trissino in testa naturalmente, e quella sua arcitragedia che definisce il paradigma assoluto dell'eroina tragica rinascimentale, la *Sofonisba* (1514-1515, pubblicata a Roma nel 1524 da Antonio Blado). Si tratta di una materia frequentemente ripresa nel teatro occidentale. L'eroina tragica dunque: potremmo forse considerare questo nostro tema, questo tipo di personaggio, come una modulazione, e cioè il declinarsi fluttuante di uno o più tratti comuni che mette insieme, in uno stesso paradigma, oltre all'opera del Trissino, tragedie certo diverse come la *Rosmunda* di Giovanni Rucellai (ancora 1515), l'*Antigone* (1522) di Luigi Alamanni, Lodovico Martelli con la *Tullia* (1526-1527: la storia della figlia del Re di Roma Servio Tullio). Didone, Antigone, Tullia: potremmo aggiungere naturalmente Ifigenia, Ecuba, Rosmunda, Medea (soprattutto quella di Seneca – grande modello e quintessenza dell'eroina in tutto il teatro tragico tra prima e seconda modernità), e ancora Fedra, Elettra⁶.

La tragedia italiana del Rinascimento è al femminile. Certo, è ovvio il riferimento alla fortuna del Boccaccio: le eroine del *Decameron* e, soprattutto, il *De mulieribus claris* nonché le eroine tragiche in *De Casibus virorum illustrium*, e in *Genealogiae deorum gentilium*. Le donne, *domnae*, *dominae*, acquistavano importanza nelle corti italiane; in esse si rappresentavano eleganza e gentilezza della vita di corte e il volto più gentile del potere. *Dominae* che governavano la vita di corte, i costumi, i modi, l'etichetta, ne governavano soprattutto i discorsi, la conversazione: Emilia Pio, il cui ruolo alla corte dei Montefeltro a Urbino troviamo riconosciuto nel *Cortegiano*, o Lucrezia Tornabuoni alla corte medicea, Beatrice d'Este a Milano, Isabella d'Este a Mantova (abbiamo in mente gli ancora bellissimi, a nostro modo di vedere, libri di Julia Cartwright, sulle dame estensi, Beatrice, e Isabella⁷), e ancora, ovviamente, Lucrezia Borgia alla corte estense, un vero e proprio mito, ispi-

⁵ Sulla tragedia nel Rinascimento italiano rinvio a S. GIAZZON, *Venezia in Coturno, Lodovico Dolce tragediografo*, Roma, Aracne, 2011; su Dolce si veda ancora di GIAZZON, *Giocasta di Lodovico Dolce. Note su una riscrittura euripidea*, «Croniques Italiennes», website, XX (2011). Rinvio altresì all'importante libro di M. ARIANI, *Tra Classicismo e manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1974, nonché ad ARIANI (ed.), *Il teatro italiano, parte II. La tragedia del Cinquecento*, Tomo I, Torino, Einaudi, 1977.

⁶ Sull'aspetto teorico si veda E. BONORA, *La teoria del teatro negli scrittori del '500*, in *Il teatro classico italiano nel '500*, Roma, Accademia dei Lincei, 1971, pp. 221-51; si veda anche l'ottimo contributo di P. COSENTINO, *Tragiche eroine. Virtù femminili fra poesia drammatica e trattati sul comportamento*, in «Italiq», IX, 2006, pp. 65-99.

⁷ J. CARTWRIGHT, *Beatrice d'Este*, London, Dent, 1899, e EAD., *Isabella d'Este*, London, John Murray, 1903.

ratore di Hugo, la pièce teatrale, *Lucrece Borgia*, adattata a libretto da Felice Romani per l'opera di Donizetti (prima alla Scala nel 1834), e anche diabolica amante di Faust in *Fausts Leben* di F.M. Klingner.

Le signore erano il pubblico che veramente contava nelle rappresentazioni di corte, nelle occasioni festive, loro la regia di ogni gesto sociale a corte, loro il giudizio su bellezza ed eleganza del vivere, loro il segreto di quella "certa disinvoltura", e invero tutta l'eleganza della sprezzatura; loro, infine, anche il governo delle cose. Le donne erano quelle che leggevano, per loro soprattutto si scriveva. Del resto la tragedia, si capisce, anche in Grecia, e a Roma, è spesso al femminile.

Un titolo tragico importante, rilevante per quel che riguarda l'eroina tragica nel Rinascimento, è *Orbecche* del Giraldi Cinthio (1541, inscenata con musiche di Alfonso della Viola e scenografia di Girolamo da Carpi; alla prima messa in scena, in casa dell'autore, fu presente il duca Ercole II d'Este. La tragedia fu pubblicata nel 1543 da Aldo Manuzio a Venezia)⁸. Orbecche si è sposata segretamente e ha messo al mondo figli senza il consenso del di lei padre, che perciò la uccide. Decisiva nel tragitto che stiamo facendo è la *Canace* di Sperone Speroni, occasione di un acceso dibattito con lo stesso Giraldi⁹. La *Canace* è la tragedia dell'incesto gemellare dei figli di Eolo, declamata nel 1542 al cospetto dell'Accademia degli Infiammati a Padova, e pubblicata nel 1546 a Firenze da Francesco Doni.

Sullo sfondo così delineato, per definire tratti e genealogia dell'eroina tragica intendiamo attraversare brevemente, e paradossalmente, la tradizione della commedia, e in questa, fissare l'attenzione sulla commedia degli inganni, in particolare sul personaggio della travestita quale personaggio paradigmatico nell'intreccio gemellare nella commedia del Cinquecento, per poi approdare al tragico, fino allo sviluppo estremo del tema gemellare in *'Tis Pity She's a Whore* di Ford (1623? 1630?). Vediamo dunque di riannodare alcuni fili attraverso *Twelfth Night* (1601) di Shakespeare quale testo esemplare dell'intreccio gemellare, a partire dalla *Calandria* del Bibbiena e dal palinsesto, per così dire, o dall'opera collettiva continua, che se ne dipana per variazione in tutta la prima modernità. L'intreccio gemellare si trova anche altrove in Ford, in *The Lover's Melancholy* (1628), strutturato, come *Twelfth Night*, in base alla simmetria e allo scioglimento per chiasmo della trama.

⁸ Si veda F. BERTINI, «*Havere a la giustitia sodisfatto*»: tragedie giudiziarie di Giovan Battista Giraldi Cinzio nel ventennio conciliare, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008.

⁹ L'intera polemica tra Giraldi Cinthio (*Giudizio d'una tragedia di Canace e Macareo*) e Sperone Speroni (*Apologia di Sperone Speroni*) e altri scritti apologetici, si trova in "Canace" e scritti a sua difesa, a c. di C. ROAF, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1982.

Il titolo shakespeariano, *La dodicesima notte*, ovvero *La notte dell'epifania*, è connesso all'occasione festiva in cui fu rappresentata alla corte di Elisabetta, il 6 gennaio del 1601: ἐπιφάνεια, dunque, e lo svelarsi di ciò che era celato, del *daïmon*, o *deus absconditus*, l'incarnarsi del dio d'amore: ὁ λόγος σὰρξ ἐγένετο, il verbo incarnato. Ciò che poniamo in questione è il manifestarsi, l'apparire, lo svelarsi d'amore attraverso la storia gemellare, attraverso la travestita.

La dodicesima notte, la commedia degli inganni e disinganni, mostra, infine, con un effetto straniante, il vero sotto il velo ingannevole del mondo percepito dai sensi. Si manifesta dunque il dio d'amore nel personaggio della travestita che getta il travestimento e si fa presente come farmaco per il lutto e la melanconia per tutto ciò che si è amato e perduto, che si amerà e perderà, sicché il diviso ritorna uno attraverso la separazione e la riunione delle figure gemellari.

Aristofane nel *Simposio* platonico racconta di tre sessi: il maschile, il femminile, e l'androgino, la perfetta creatura sferica che assommava natura maschile e natura femminile finché l'invidia degli dèi non divise ciò che era uno, sicché le due metà separate non cessano mai di cercarsi per tornare ad unirsi. La favola di Aristofane è importante per capire la ragione filosofica dell'ossessiva ripetizione della figura gemellare nel teatro del Rinascimento neoplatonico: con la separazione dei gemelli il mondo cade nell'ombra della perdita e del lutto finché il dio d'amore non riappare e il diviso non viene ricondotto a unione. Shakespeare, naturalmente, Sonetto 20 che così traduco: «Volto di donna, dipinto da natura / hai tu, donno e donna della mia passione» («A Woman's face with nature's own hand painted / hast thou, the master mistress of my passion»). I *Sonnets* sono ormai comunemente, e ragionevolmente, considerati una sequenza omosessuale. Il sonetto 20 ne è l'esempio più evidente; meglio però non dimenticare che in esso prende forma una *dialektisches Bild* neoplatonica partecipe anch'essa di due nature: amore e mondo dei sensi; amore e mondo dello spirito: «Nature, as she wrought thee, fell a-doting, / and by addition me of thee defeated, / by adding one thing to my purpose nothing. / But since she prick'd thee out for women's pleasure, / mine be thy love and thy love's use their treasure» («Vaneggiò nel crearti Natura, / per aggiunta me di te privando / a te aggiungendo ciò che a me non serve. / E poiché te armò per piacer di donna, / mio sia l'amore, tuo il farne uso e tesoro»). Un ritratto emblematico di Amore, dunque, che nell'androgino riunisce il diviso; certo, Ovidio *Metamorfosi*, IV, 372-79, Salmaci ed Ermafrodito.

Amore in queste storie rinascimentali si manifesta ingannevolmente nel

mondo sensoriale. Nella *Clizia* di Machiavelli, per esempio, un vecchio pretende di sposare Clizia, e il matrimonio tra vecchiezza e gioventù avrebbe valenza allegorica. In realtà il vecchio rischia di sposare il proprio servo travestito da ragazza, e Clizia, l'amore, si mostra paradossalmente soltanto nella sua assenza: tanto questo è vero che Clizia non appare mai sul palcoscenico. Nella *Dodicesima notte* il soggetto è esattamente quello annunciato e denegato in *Clizia*, la *ierofania*, l'apparire, il manifestarsi, lo svelarsi d'Amore. Il soggetto della commedia di Shakespeare è la sconfitta della morte, la fine del lutto, della perdita e della separazione nel momento in cui infine amore si manifesta attraverso i suoi stessi inganni. La commedia di Shakespeare ripete la lezione di Diotima sui limiti della realtà sensoriale, e sull'inganno che ci fa prendere il mondo delle ombre in cui viviamo per l'iperuranio, il mondo delle idee in cui sta il vero. Attraverso i sensi dobbiamo procedere dall'amore per i corpi ad altri gradi d'amore verso la contemplazione della bellezza assoluta fuori dal tempo divoratore nel mondo di ombre in cui viviamo prigionieri dei nostri corpi.

Questo spiega perché una ragazza deve travestirsi da ragazzo, e deve essere presa per un ragazzo da qualche altra ragazza che alla fine capirà l'inganno dei sensi, e sposerà, spesso, il gemello della travestita. La travestita è il donno-donna delle passioni; ella è la figura di soglia attraverso la quale l'Amore stesso si disvela in tutto il suo potere e la sua magnificenza. *Dodicesima notte*: Viola e Sebastian, i gemelli, vengono separati dal naufragio nel quale ognuno crede l'altro morto. Gettata dal mare sulle coste dell'Illiria, Viola si maschera da Cesario e cerca impiego nella casa di Orsino, innamorato di Olivia, in lutto per la morte del fratello. Viola, che si fa chiamare Cesario, viene incaricata di fare da messaggero d'amore per Orsino. Nel frattempo Sebastian viene salvato da Antonio, nemico di Orsino. Antonio si innamora di Sebastian e lo accompagna nella ricerca della sorella perduta perfino in Illiria, nel territorio del suo nemico: così i due gemelli separati, Viola e Sebastian, si ritrovano, e Antonio, ripetendo Aristofane, nel vederli, dice che sono più uguali di una mela tagliata a metà (Orsino: «one face, one voice, one habit, and two persons» [«un volto, una voce, un abito, e due persone»] [...] «Antonio: How have you made division of yourself? *An apple cleft in two is not more twin / than these two creatures. Which is Sebastian?*» [«Come ti sei così diviso? / Una mela tagliata a metà due non ne fa / più gemelli di queste creature»]))¹⁰. Olivia si è innamorata del messo d'amore, di Cesario, ossia Viola, ragion per

¹⁰ *Twelfth Night*, ed. by S. GREENBLATT, The Norton Shakespeare, a c. di S. GREENBLATT, W. COHEN, J.E. HOWARD, K. EISAMAN MAUS, based on The Oxford Edition, V, 1, 208-16, p. 1817.

cui ne sposerà l'immagine speculare, e cioè il di lei gemello Sebastian. Olivia, che non può ritrovare il fratello perduto, né richiamarlo da morte, troverà e sposerà un altro fratello gemello, quello di Viola, la quale a sua volta, ovviamente, sposerà Orsino. Antonio, preso di Sebastian, non potendone sposare l'immagine gemellare, e cioè Viola, rimane dunque escluso dall'incrociarsi degli accoppiamenti. Il nome di Viola è contenuto in quello di Olivia, quello di Malvolio (il servo di Viola) contiene gli altri due nomi, Viola e Olivia, anche se nel segno del negativo "mal"; il nome di Antonio sta nel nome di Sebastian ma ciò non gli giova; il nome di Orsino invece è del tutto discorde nel concertato che abbiamo brevemente illustrato. Facile dunque intuire che la trama fosse modificata e variata per onorare il Duca Orsino, ospite d'onore di Elisabetta quel 6 gennaio del 1601.

Il tema dell'incesto gemellare, nel tipo di commedia che abbiamo esemplificato con Shakespeare, non viene dichiarato, viene anzi caso mai evitato attraverso lo scambio chiasmico che risolve la trama. Le due parti della «cleft apple» devono dunque tornare a unità, ma solo in modo vicario, che eviti le interdette nozze gemellari. E ancora ogni perversione omoerotica, tipicamente accennata nella commedia, deve essere ridotta alla ragione eterosessuale, tanto questo è vero che l'amore di Antonio per Sebastian viene scartato, e, certo, avrebbe potuto più ovviamente risolversi, con un chiasmo perfetto, nel matrimonio di Antonio con Viola.

In *The Lover's Melancholy* di Ford¹¹ Eroclea è la promessa sposa di Palador, figlio del Re di Cipro che, fatalmente attratto da Eroclea, tenta di violentarla. Eroclea fugge in Grecia travestita da ragazzo sotto il nome insegna di *Parthenophil* (l'amante della verginità). Anche Menaphon, rifiutato da Thamasta, sorella di Palador, va ad Atene e in un giardino trova Eroclea/Parthenophil che sfida al canto l'usignolo (il famoso passo VII dalle *Prolusiones* di Famiano Strada, 1617, che a sua volta riprende le *Metamorfosi* di Ovidio, VI, 413-634). Eroclea, sempre nelle vesti di Parthenophil, torna a Cipro con Menaphon. Thamasta si innamora della travestita, di quel ragazzo così femminile che nessuno, nemmeno il povero padre di Eroclea, Meleagro, può riconoscere poiché la travestita è sempre come protetta da un incantesimo – in realtà si tratta dell'ennesima *lectio* platonica sugli errori indotti dai sensi nel mondo delle ombre in cui viviamo. Certo l'amore è cieco come

¹¹ Ci serviamo di un'edizione storica, *The Dramatic Works of John Ford*, with an introduction and explanatory notes by Henry Weber, vol. I, printed by George Ramsay and Company for Archibald Constable and Company, Edinburgh; and Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, William Miller, and John Murray, London, 1811 (contiene, oltre a *'Tis Pity...*, anche *The Lover's Melancholy* – del quale verremo a parlare –, *The Broken Heart*, e *Love's Sacrifice*).

insegna la tradizione emblematica, sia nel senso che Amore acceca chi ne è colpito, sia nel senso che gli stessi occhi d'Amore sono bendati¹². Nessuno può riconoscere la travestita che torna dal regno dei morti e dall'oblio trasfigurata nell'immagine stessa di Amore per guarire la malinconia, la perdita, la separazione. La travestita non può essere riconosciuta poiché nel suo volto si ritrova sempre una memoria più fonda, l'ombra fuggente di una bellezza sempre perduta e sempre cercata.

In *'Tis Pity She's a Whore* mai si dice che Giovanni e Annabella sono gemelli e identici, anche se spesso si dice che vengono dalla stessa origine, dallo stesso ventre materno, e che vogliono ritrovare il paradiso perduto con la nascita (I, 1):

Say that we had one father, say one womb
(curse to my joys) gave both us life and birth,
are we not therefore each to other bound
so much the more by nature; by the links
of blood, of Reason? Nay, if you will have it.
Even Religion, to be ever one:
one soul, one flesh, one love, one heart, one all?¹³

Stuart Pratt Sherman, nella sua edizione di Ford, afferma la chiara connessione con la *Canace* dello Speroni (che rielabora Ovidio, *Heroides*, 11, che a sua volta rielaborava una perduta *Canace* euripidea)¹⁴. Nella tragedia dello Speroni, secondo tradizione, Canace e Macareo sono i due figli gemelli di Eolo. Venere, per vendetta contro Eolo che ha mandato a Ulisse venti contrari, fa innamorare i due gemelli. Canace rimane incinta e, con l'aiuto della nutrice, nasconde la propria condizione e tenta di allontanare il neonato dalla casa di Eolo. Eolo scopre la verità e condanna Canace a pugnalarsi al cuore, e il neonato a essere gettato ai cani. Anche Macareo si pugnala al cuore. Che Ford sapesse della tragedia di Speroni pare del tutto probabile, data anche la notorietà del *polemos* tra lo Speroni e il Giraldis Cinzio che, dalla *Canace*, si ampliava all'intera concezione del tragico, data anche la fama inglese del

¹² Si veda E. PANOFSKY, *Studies in Iconology*, Oxford, Oxford University Press, 1939 (in particolare il cap. IV).

¹³ «Un sol padre, avemmo; un sol ventre (ch'ogni gioia mi nega) ci diede vita e nascita. Non siam dunque l'un l'altro uniti, anche più che per natura, per il sangue e la ragione? Anzi, per la religione che ci dice d'esser per sempre una sola cosa; un'anima, una carne, un amore, un cuore, un tutto?».

¹⁴ J. FORD, *'Tis Pity and a Broken Heart*, ed. by S.P. SHERMAN, Boston and London, Heath, 1915, pp. 47-51.

Giraldi¹⁵. Comunque, incesto e trama a parte, i tratti comuni tra la Canace dello Speroni e la tragedia di Ford in realtà sono pochi. Soprattutto Canace, il personaggio dell'eroina tragica, l'incestuosa, nella tragedia dello Speroni non ha certo il numero di battute che toccano invece all'Annabella di Ford. Tutto ciò che la Canace dello Speroni dice è all'insegna della vergogna e del pentimento, come, per esempio all'atto II, in cui Canace così si rivolge alla nutrice che vuole assisterla e curarla:

Odio a morte la vita
che con ragion si cruda e sì spiacente
cerchi di conservarmi.
Questa tua medicina
mi sana stranamente
d'ogni timor di morte e di tormento
e mi fa desiare quel ch'io temo et pavento.

Alla nutrice che le obietta: «More, se tu non vivi, / il figliol innocente», Canace risponde: «Vivendo, vive un figlio / di due fratelli, un mostro, un disonore / del secol nostro, / un testimonio eterno / di scelerato amore»¹⁶. Tutto questo ben poco consona con l'aria libertina che invece spira nella tragedia di Ford, che probabilmente conosceva la storia di Canace – che si trova anche nella *Confessio Amantis* di Gower (tratta dalle *Heroides* ovidiane). Strano, piuttosto, che vi siano consonanze tra Ford e un'altra versione della storia di Canace, quella composta da Giovanni Falugi nel 1529, tuttavia mai stampata e circolante solo in forma di manoscritto. Certo è del tutto improbabile che Ford conoscesse la tragedia del Falugi, più probabile che ciò che c'è di simile provenisse dalla fonte comune, le *Heroides*. Troviamo infatti in III, III, nella tragedia di Falugi, il ricordo da parte di Canace di come i gemelli fossero stati allevati, e di come si fossero innamorati:

Ma gli anni nostri giovanili e teneri
non ricercan saper altri decreti
(se decreti può farsi contro Amore),
ché, dove lui la strada ci apparecchi
andar per quella e l'altre fantasie
non osservin questi veti

¹⁵ Rinvio su tutto ciò a GIAZZON, *Venezia in coturno*.

¹⁶ Facciamo riferimento direttamente alla stampa del 1546, disponibile su Archive.org, pp.19-20. Archive.org ha anche la stampa veneziana, presso Giovanni Alberti, del 1547, «alla quale sono aggiunte alcune altre sue [di Speroni] composizioni con un'apologia ed alcune lettioni in difesa della tragedia».

che non han più valore.
 E d'esser ne l'amar giocondi e lieti,
 tutti i commodi abbiàn, tutte le vie,
 ché non cade fra noi d'amor sospetto,
 e 'n sicuro diletto
 possan ad Eolo esser figli e generi.
 Ché non ci ha fatti d'un sol ventre nascere
 Natura tanto equal, tanto conformi,
 se non perché d'animo, corpo e 'ngegno,
 stessimo uniti e 'ncatenati sempre,
 e sien in dua menti un unico disio.
 Ché se ben si contempre
 d'Eolo tutto el regno,
 miglior che te non posso ad amar pormi,
 né tu donna creata d'omo o dio
 trovar potrai che t'ami come me:
 adunche ambo ci de'
 tener un letto e una mensa pascere¹⁷.

Nella tragedia di Falugi, come in quella di Ford, contrariamente a quanto capita nello Speroni, dove Canace si uccide, è invece lo stesso Macareo a ucciderla, per risparmiarle altri tormenti:

Dunque Canace la mia morte merita,
 e pel mio ferro innanzi al tempo cada
 per avermi profferto l'amor suo?
 Nato son di vipera o di tigre,
 non vo' in cambio d'amor la morte darne:
 però giugna ambo duo
 le dolci notti, ormai non sien più pigre,
 Imeneo non cel nieghi:
 venga con liete ciglia,
 e Venere con tenace corda legghi
 in un amor, un talamo, una carne
 per sempre del figliol d'Eolo e la figlia¹⁸.

È un passo, questo, che ricorda le giustificazioni filosofiche del Giovanni di Ford, e del suo 'naturale' amor incestuoso per la gemella. Anche l'insistenza sulla crudeltà, o sulla *unkindness*, di Giovanni è un tratto comune che

¹⁷ G. FALUGI, *Canace*, testo inedito, a c. di R. BRUSCAGLI, Bologna, Commissione per i testi in lingua, 1974, pp. 234-37.

¹⁸ Ivi, pp. 315-26.

ritroviamo nella *Canace* dello Speroni assieme all'invocazione della morte quale ricongiunzione del separato. Ecco il Macareo dello Speroni (V, 1):

Nacqui con lei, che solo
senza sua compagnia, per aventura,
non potea la mia stella
darmi alla vita mia.
Vissi seco e per lei;
se seco non potei,
debbo morir per lei.
Lei da me la sua morte,
me da lei la mia vita
discompagna e dilunga.
Dunque se la sua vita
non po', ragion è ben che la mia morte
con lei mi ricongiunga.
Seco, ovunque ella sia¹⁹.

Certo, Annabella e Giovanni non dicono mai d'esser gemelli, ma quell'insistenza sul segno d'unione come origine e dunque fine non può avere altra spiegazione. Del resto nella *Confessio amantis* di Gower, terzo libro, in cui va cercata la fonte primaria di Ford, i gemelli vivono in una sorta di clausura che è la condizione del loro mutuo innamorarsi dell'immagine speculare. Figura della perversione, l'incesto non può che implicare la morte, come sigillo unitario finale. Nella tragedia di Ford, Giovanni, dopo aver ucciso Annabella, e averle strappato il cuore dal petto, lo innalza infisso sul suo pugnale al cospetto degli ospiti dell'odioso e corrotto Soranzo a quel banchetto di nozze e morte: «'Tis a heart my lords, in which is mine entombed» (V, VI, 27): «è un cuore, signori, in cui sta il mio cuore sepolto». Ma Giovanni aveva già pronunciato quella formula d'unione all'inizio della tragedia, nella consapevolezza del destino che attende i due gemelli: «One heart [...] To be ever one / one soul, one flesh, one love, one heart, one all» («Un cuore [...] esser uno / un'anima sola, una carne, un amore, un cuore, un tutto»; I, I, 34). La figura del cuore trafitto è ovviamente sacrale, e rinvia all'ambito religioso, e così al martirio d'amore: il cuore di fiamma, il cuore di Cristo, il cuore della Vergine. L'altra figura del «cuore sepolto nella tomba del cuore» ha grande potenza espressiva; vi si rovescia nel negativo, nel sepolcrale, il luogo comune della lirica amorosa: l'unione dei cuori sinceri e fedeli nel vero amore.

La tragedia di Ford è comunemente considerata come tragedia dello

¹⁹ SPERONI, *Canace*, pp. 33-34.

scélérat. Non è questo il mio punto di vista, nonostante Artaud, che considera la tragedia di Ford come esempio di *Théâtre de la cruauté*. C'è, in *'Tis Pity*, una paradossale connessione tra neoplatonismo e pensiero libertino. A Londra, presso Carlo I, il neoplatonismo era una sorta di filosofia di corte; il *libertinage érudit*, soprattutto *des mœurs*, aveva modellato il costume aristocratico fin dai tempi di Giacomo I. Nella filosofia libertina del Seicento – Durand, La Fontaine, de Mairet, Sorel, Saint-Amant, Théophile de Viau, naturalmente – l'incesto gioca un ruolo importante, si pensi solo al Rosset della *Histoire tragique des amours incestueuses d'un frère et d'une sœur* (1614)²⁰, come anche nel secolo seguente: Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville* (1722), Morelly, *Basiliade* (1753), Sade, *Aline et Valcour* (1788). In tutti questi *philosophes* l'incesto è la figura per eccellenza nella quale si uniscono Ragione e Natura come esplosiva miscela libertina contro *les bons mœurs et les bienséances*. Come dice Giovanni all'inizio della tragedia: «Basterà lo sciocco suono di parole consuete, fratello, sorella, a sbarrarmi la strada verso la perpetua felicità?» («Shall a peevish sound / a customary form from man to man, / of brother and sister, be a bar / 'twixt my perpetual happiness and me?» I, I, 24-27). Non è questo un tipico ragionamento libertino contro ogni *customary form*? Sicché Giovanni, infine, può dire «my fate's my God» (I, I, 84). Il patto d'amore, ovviamente, in questa chiave non può che essere, in sé, patto di morte. Eccone il testo: «Love me or kill me, brother, love me, or kill me sister» («Amami o uccidimi, fratello mio, amami o uccidimi sorella mia»). Giovanni e Annabella siglano il loro patto e giurano sulle ceneri della madre contro ogni altra legge umana. Il loro stesso fato, il loro destino è il loro desiderio, e il loro desiderio, l'eros incestuoso, proclama nel suo dispiegarsi, *contra omnia*, la propria natura divina. Ma il fatto è che, visti in controluce rispetto al secolo, essi non sono che figure d'amor infelice, in un mondo di corruzione e violenza, e paiono infine innocenti, creature di verità in mondo di menzogne. Annabella, più di Giovanni, parrebbe disponibile al compromesso; ma sarebbe, questa, una prospettiva del tutto errata. Quando Soranzo, nell'atto IV, all'inizio della scena terza, scoperto che Annabella è incinta, con grande volgarità la prende ripetutamente a male parole («strumpet», «bagascia», «famous whore», «arcinota puttana», «harlot», «troia», «rare and notable harlot» «troia come poche», «corrupted and bastard-bearing womb» «ventre corrotto che genera bastardi»), Annabella non perde il suo *à plomb* aristocratico, tracciando così una differenza fra sé e il mondo, quello sì

²⁰ Si tratta della VII delle *Histoires tragiques*, delle quali esiste un'edizione moderna a cura di Anne de Vaucher Gravili, Paris, Livre de Poche, 1994.

sporco e volgare, rappresentato da Soranzo. I due gemelli, questo è il punto, vivono in, e appartengono a, un mondo separato. Sono in una diversa *clôture*, quella dell'endogamia aristocratica che non ammette volgari intrusioni dall'esterno. Giovanni non è il pazzo, il criminale, l'infame. Ragiona come nessun altro nel dramma; è considerato un giovane di raro ingegno all'Università di Bologna. Vergogna, infamia e sofferenza sono tutto ciò che i due fratelli devono aspettarsi dal mondo esterno. Essi possono trovare solo l'uno nell'altra l'umana endogamica *perfectio* che li distingue dal resto del mondo. Thomas Ellice scrisse in un epigramma in lode della tragedia di Ford, esaltando l'eroina tragica:

With admiration I beheld this whore
adorned with beauty, such as might restore
[....]
her Giovanni, in his love unblamed.
The ready Graces lent their willing aid,
Pallas herself now played the chambermaid
and helped to put her dressing on. Secure
rest thou, that thy name herein shall endure
to th' end of Age; and Annabella be
gloriously fair, even in her infamy²¹.

Pausania in *Ἑλλάδος περιήγησις*, IX, 31.8 racconta di come Narciso si innamorasse della sorella gemella. Quando ella morì, Narciso, guardando il riflesso del proprio volto sulla superficie di acque profonde, vi vide il volto della sorella morta, e vi si lasciò annegare. È questa l'immagine ripresa da Pascoli ne *I gemelli*. Non è forse quasi la stessa tremenda immagine evocata dal Giovanni di Ford: «un cuore nel quale è il mio cuore sepolto»?

²¹ «Ammirato rimango al cospetto di questa sgualdrina, di tale beltà che [...] l'amor del suo Giovanni immacolato rende. Al servirla le Grazie pronte, e Pallade, fatta cameriera, la veste ed adorna. Certo, per sempre il nome tuo vivrà fino alla fine dei tempi; e Annabella, radiosa nella gloria della beltà, per sempre splenderà pur nell'infamia».



«More sinned against than sinning»? Shakespeare's Cleopatra

Dimiter Daphinoff (University of Fribourg)

The quotation in the title of my essay is taken from Shakespeare's arguably darkest tragedy, *King Lear*. The words are spoken by Lear himself (III.2.60)¹, who has been cast out by his daughters Goneril and Regan and must face the consequences of his rash decision to divide his kingdom and to banish his youngest daughter, Cordelia – the only one that genuinely loved her father.

Lear's use of the word 'sin' seems to suggest a Christian framework to the play, or at least a Christian set of notions regarding good and evil. To sin is to act – deliberately and knowingly – against God's will. *King Lear*, however, is a play in which God – or the gods – are absent. There is no metaphysical instance to which the characters can appeal, and no-one to rectify injustice and sheer violence. The gods are indifferent to man's fate, as the blind Gloucester finds to his detriment; rather, they seem to participate in and enjoy the spectacle of human suffering:

As flies to wanton boys are we to th' gods;
They kill us for their sport. (IV.1.36-37)

The sense that the gods are indifferent or simply absent is even stronger in Shakespeare's late tragedy *Antony and Cleopatra*. It may be in vain for us to look for a Christian god in a play set in a pagan world. True, there are occasional references to the Bible in the dialogue, as when Antony claims that only «a new heaven, new earth» (*Revelation* 21.1) could contain his boundless love for Cleopatra. But otherwise, the Christian horizon of reference is largely absent from this tragedy. However, not even the gods of ancient

¹ All quotations from Shakespeare's plays are from *The Complete Pelican Shakespeare*, ed. by A. HARBAGE, London, Allen Lane, 1969. They will be cited in parentheses within the text by act, scene, and line number.

mythology exert any influence on the events in the play. Shakespeare makes it clear in *Antony and Cleopatra* that the protagonists are solely responsible for their fate.

The term 'sin', however, is relevant with respect to the traditional view of the Egyptian queen. Shakespeare found information about Cleopatra in various sources, classical, medieval and early modern. Starting with Plutarch's *Lives of the Noble Grecians and Romans*, his main source, which he read in Sir Thomas North's 1579 translation, through Chaucer's *The Legend of Good Women*, to several Italian and French versions of the story of the legendary lovers, Shakespeare could indeed work with rich, and various, source material. While in most classic and medieval works, with the notable exception of Chaucer, Cleopatra is depicted as a guileful temptress, or worse still, as the very embodiment of *lussuria*, the sin of lust, as in the Second Circle of Hell in Dante's *Divina Commedia* (Canto V.63), she is given a more balanced treatment in some Italian and French dramas of the Renaissance. I am referring here to the *Cleopatra* plays by Giraldo Cinthio (c. 1542), Cesare de' Cesari (1552) and Etienne Jodelle (1552) as well as to Robert Garnier's *Marc Antoine* (1578) whose translation into English in 1590 by Sir Philip Sidney's sister, the Duchess of Pembroke, triggered a vogue of Roman plays in England².

While in many cases we are left to speculate about the works Shakespeare may have consulted while writing *Antony and Cleopatra*, we can safely assume that Plutarch was his main source. Plutarch believed that history was shaped by great men, whose actions are the result of character and environment. In order to make this understood, Plutarch gives a detailed account of the life of historical figures. His method is that of comparison: a Greek and a Roman personage are juxtaposed, so that similarities and differences between them are worked out and light is shed on their behaviour and their fate. For Plutarch is above all a moralist, both as a philosopher (*Moralia*) and as a historian, and he does not shy away from passing judgement on the historical personages he presents. This becomes clear in his *Life of Marcus Antonius*, which Shakespeare used copiously, borrowing at times whole passages verbatim from Sir Thomas North's vivid translation, as I have shown in my critical edition of *Antony and Cleopatra*³. On the whole, however, Shakespeare softened the harsh judgement of the

² For example the anonymous *Caesar's Revenge* (1595; publ. 1607) or Samuel Daniel's *The Tragedie of Cleopatra* (1594; revised 1607), both often cited as possible sources for Shakespeare.

³ D. DAPHINOFF (ed.), *Antony and Cleopatra – Antonius und Kleopatra*, Tübingen, Francke Verlag, 1995 (Englisch-deutsche Studienausgabe der Dramen Shakespeares).

historian by enhancing the positive qualities of the lovers and downplaying their foibles. Plutarch's condemnation of the Egyptian queen is quite unequivocal. Describing Antonius' many weaknesses of character and judgement, Plutarch comments:

Antonius being thus inclined, the last and extreamest mischiefe of all other (to wit, the loue of *Cleopatra*) lighted on him, who did waken and stirre vp many vices yet hidden in him, and were neuer seene to any: and if any sparke of goodnesse or hope of rising were left him, *Cleopatra* quenched it straight, and made it worse then before⁴.

Although Plutarch grants *Cleopatra* «sweete [...] companie and conuersation» and a «curteous nature» enhanced by a «maruelous pleasant» voice and a proficiency in many languages (p. 413), he presents *Cleopatra* throughout as a calculating woman, who uses all possible tricks to ensnare Antonius:

Plato wryteth that there are foure kinds of flatterie: but *Cleopatra* deuידed it into many kinds. For she, were it in sport, or in matter of earnest, still deuידed sundrie new delights to haue *Antonius* at commaundement, neuer leauing him night nor day, nor once letting him go out of her sight. (p. 415)

Plutarch strongly doubts the sincerity of *Cleopatra*'s love. For him she is above all a skilful actress and manipulator:

Furthermore, she euery way so framed her countenaunce, that when *Antonius* came to see her, she cast her eyes vpon him, like a woman rauished for joy. Straight againe when he went from her, she fell a weeping and blubbering, looked rufully of the matter, and still found the meanes that *Antonius* should oftentimes finde her weeping: and then when he came sodainely vppon her, she made as though she dried her eyes, and turned her face away, as if she were vnwilling that he should see her weepe. All these tricks she vsed, *Antonius* being in readines to goe into SYRIA, to speake with the king of MEDES. (p. 433)

Again, in his account of how Antonius came about to fight a sea-battle at Actium against better judgement, Plutarch describes *Cleopatra*'s bribing Antonius' officers with gold and blackmailing her lover:

⁴ North's translation of Plutarch's *The Life of Marcus Antonius* is quoted in *Antony and Cleopatra. A New Variorum Edition*, ed. by M. SPEVACK, [New York], The Modern Language Association of America, 1990, p. 412. All further references to Plutarch will be to this edition and will appear in brackets after the quote.

Now *Antonius* was made so subject to a womans will, that though he was a great deale the stronger by land, yet for *Cleopatraes* sake, he would needes haue this battell tryed by sea [...]. (p. 439)

In sum, Plutarch makes «this pestilent plague and mischief of *Cleopatraes* loue» (p. 420) responsible for Antony's downfall. With his unflattering portrait of Cleopatra, Plutarch initiated a tradition of presenting the Queen of Egypt in history and literature as a quintessential sinner. The question therefore seems justified: is Cleopatra a woman more sinned against than sinning?

Shakespeare must have thought so, for his most important departure from Plutarch concerns the relationship of Antony and Cleopatra. What for Plutarch is nothing but despicable «dotage» is transformed in Shakespeare's play into a complex involvement of existential mutual dependence that transcends all norms and values and which can, therefore, only find fulfilment in another world. By re-interpreting thus the historical tradition, Shakespeare not only created a highly original piece of work, but he also re-wrote history – our modern view of Antony and Cleopatra, and especially of Cleopatra herself, owes more to Shakespeare than to Plutarch and his judgemental followers.

For Shakespeare, Cleopatra is a fascinating blend of various qualities and roles: as Queen of Egypt, she is **a politician**; as Antonius' partner, she is **a lover**; as a lover she is also an **actress** and a **stage-manager** of a script she tries to write herself; above all, however, she is **a strong woman**. As such she joins a gallery of strong women in Shakespeare's plays – not only in the comedies where they take the lead (e.g. Portia in *The Merchant of Venice*, Rosalind in *As You Like It*, or Viola in *Twelfth Night*) – but also in the tragedies (Lady Macbeth, for example, or Volumnia in *Coriolanus*). All of these features of Cleopatra appear already in the first scene of *Antony and Cleopatra*, which contains the play *en miniature*, as it were:

I.1 *Enter Demetrius and Philo.*

PHILO. Nay, but this dotage of our general's
 O'erflows the measure: those his goodly eyes
 That o'er the files and musters of the war
 Have glowed like plated Mars, now bend, now turn
 The office and devotion of their view
 Upon a tawny front. His captain's heart,
 Which in the scuffles of great fights hath burst
 The buckles on his breast, reneges all temper

And is become the bellows and the fan
To cool a gypsy's lust.

*Flourish. Enter Antony, Cleopatra, her Ladies, the Train,
with Eunuchs fanning her.*

Look where they come:

Take but good note, and you shall see in him
The triple pillar of the world transformed
Into a strumpet's fool. Behold and see. (I.1.1-13)

The scene is a formal procession at the court of Alexandria that is framed by the comments of two Romans, followers of Antony, who sum up the 'Roman' view of Cleopatra⁵ – it is essentially the moral condemnation of the Egyptian queen that Shakespeare found in Plutarch.

The key-words are *dotage* (foolish infatuation) and the lack of restraint (*o'erflows, reneges all temper*) on the part of Antony, once an exemplary soldier (*plated Mars, triple pillar*), now *a strumpet's fool*. What follows seems to corroborate Philo's harsh judgement. We see a playful Cleopatra taunting Antony, who meets the challenge to his authority with a hyperbolic profession of love. In a grand gesture he exchanges the world of political necessity and power struggle, the world of the Roman Empire, for the comfort of Cleopatra's embrace:

ANTONY Let Rome in Tiber melt and the wide arch
Of the ranged empire fall! Here is my space,
Kingdoms are clay: our dungy earth alike
Feeds beast as man. The nobleness of life
Is to do thus; when such a mutual pair
And such a twain can do't, in which I bind,
On pain of punishment, the world to weet
We stand up peerless. (I.1.33-40)

⁵ Postcolonial readings of the play focus on Cleopatra's 'Otherness'; J. GILLIES, *Shakespeare and the Geography of Difference*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 118: «The «orientalism» of Cleopatra's court – with its luxury, decadence, splendour, sensuality, appetite, effeminacy and eunuchs – seems a systematic inversion of the legendary Roman values of temperance, manliness, courage and *pietas*». For a discussion of Shakespeare's blurring of difference (of gender, moral norms, values etc.) in the play, see DAPHINOFF, *Antony and Cleopatra*, pp. 26-31, esp. pp. 29-31; and *ibid.*, pp. 375-78, for an analysis of the opening scene. See also J.G. HARRIS, «*Narcissus in thy Face*»: *Roman Desire and the Difference it Fakes in Antony and Cleopatra*, in «Shakespeare Quarterly», 45 (1994), pp. 408-25.

Cleopatra, however, is unimpressed and answers in an aside (as Samuel Johnson assumed), but one that Antony is meant to overhear⁶:

CLEOPATRA

Excellent falsehood!

Why did he marry Fulvia, and not love her?

I'll seem the fool I am not. (I.1.40-42)

In the opening scene, Cleopatra appears in all the roles she assumes in the play:

a) we see her as a **lover** – joking, provocative and disrespectful («If it be love indeed, tell me how much», l. 14);

b) we see her as an **actress**, who plays both the capricious shrew and the admiring woman (notice her *aside* that marks her behaviour as a theatrical performance: «I'll seem the fool I am not», l. 42);

c) we see her further as a **politician** concerned about the consequences that events in Rome could have for Egypt⁷ (ll. 20-29);

d) above all, however, we see her as a **strong, self-assured woman** who is in control of the situation. By the end of the scene, she has secured Antony for herself both as a lover and as a protector of her kingdom. In other words, she has skilfully achieved her private and political goals.

If the opening scene may leave the audience wondering about the quality of Cleopatra's love (how genuine is her affection?), the last scene of Act One is set to reassure them. Again, private and public spheres merge in Cleopatra's speech:

CLEOPATRA

O Charmian,

Where think'st thou he is now? Stands he, or sits he?

Or does he walk? or is he on his horse?

O happy horse, to bear the weight of Antony!

Do bravely, horse! for wot'st thou whom thou mov'st?

The demi-Atlas of this earth, the arm

And burgonet of men. He's speaking now,

Or murmuring, «Where's my serpent of old Nile?»

(For so he calls me). Now I feed myself

⁶ See DAPHINOFF, *Antony and Cleopatra*, pp. 50-51.

⁷ In a recent essay on Shakespeare's use of Plutarch in *Antony and Cleopatra*, Robert A. Logan curiously downplays the political aspect of Cleopatra's actions, defining her as «apolitical, interested primarily in the accoutrements, trappings, and ceremonial aspects of her queenship as theatrical spectacle»; R.A. LOGAN, «*High events as these*»: *Sources, Influences, and the Artistry of Antony and Cleopatra*, in *Antony and Cleopatra: New Critical Essays*, ed. S. MUNSON DEATS, New York and London, Routledge, 2005, pp. 153-74; p. 162 for quotation above.

With most delicious poison. Think on me,
That am with Phoebus' amorous pinches black
And wrinkled deep in time? Broad-fronted Caesar,
When thou wast here above the ground, I was
A morsel for a monarch; and great Pompey
Would stand and make his eyes grow in my brow;
There would he anchor his aspect, and die
With looking on his life. (I.5.18-34)

Control is, from the start, what Cleopatra aims at – control over her lover, control over the extent of her involvement, control over her kingdom, control over the effect she makes on others – in short, control over her life.

The description of her boat ride on the river Cydnus where she meets Antony for the first time is such a striking example of self-control. Her appearance there as the goddess of love Venus is a carefully orchestrated performance whose glamour could vie for effect with any contemporary pop star's show. The description of Cleopatra as an artefact that outshines Nature achieves high credibility by being put into the mouth of the sober Roman officer Enobarbus. Although Shakespeare follows Plutarch closely here, at times verbatim, the changes he makes to Plutarch's report add special brilliance to Cleopatra's well-studied encounter with Antony⁸. The stakes are high, and the actress and stage-manager Cleopatra leaves nothing to chance. Both the elements (water, air) and the citizens of the adjacent town are quite literally sucked in by Cleopatra's appearance, so much so that Antony is left alone in the market place, «whistling to th'air» while waiting for Cleopatra to disembark. Enobarbus concludes his description with words that have become proverbial and have defined Cleopatra for posterity:

Age cannot wither her, nor custom stale
Her infinite variety: other women cloy
The appetites they feed, but she makes hungry
Where most she satisfies⁹. (II.2.236-39)

Shakespeare makes clear that Antony succumbs to the magnetic power of an exceptional woman in a reversal of traditional gender roles. Whereas

⁸ For a close analysis of this scene and of Shakespeare's transformation of Plutarch's prose into magnificent verse, see DAPHINOFF, *Antony and Cleopatra*, pp. 386-93; esp. pp. 388-93.

⁹ For an interpretation of this celebrated portrait in the context of early modern associations of Cleopatra «with preservation and the promise of immortality», see J. PARK, *Discandying Cleopatra: Preserving Cleopatra's Infinite Variety in Shakespeare's Antony and Cleopatra*, in «Studies in Philology», 113 (2016), pp. 595-633; p. 598 for quotation above.

in Elizabethan drama woman is usually depicted as «the weaker vessel» who yields to man's supremacy and vigour, in *Antony and Cleopatra* it is woman who dictates the rules of the game, so much so that Antony agrees to fight a sea-battle against better knowledge, only to please his lover. Indeed, so existential is for him the love of Cleopatra that her attempts to negotiate with the victorious Octavius Caesar completely unsettle Antony – nowhere more strongly than in the scenes following his final defeat (IV.12) in which threats and curses alternate with visions of loss of purpose, meaning and self. Here is his reaction upon hearing the news of Cleopatra's alleged death:

ANTONY

Since Cleopatra died
I have lived in such dishonor that the gods
Detest my baseness. I, that with my sword
Quartered the world and o'er green Neptune's back
With ships made cities, condemn myself to lack
The courage of a woman – less noble mind
Than she which by her death our Caesar tells
'I am conqueror of myself.' (IV.14.55-62)

Although he botches even his suicide, Antony dies in Cleopatra's arms. It is now for Cleopatra to experience the death of her lover as a universal loss:

The odds is gone,
And there is nothing left remarkable
Beneath the visisting moon. (IV.15.66-68)

In the final scene Cleopatra stages her death as a theatrical performance recalling her triumphant appearance on the Cydnus. Shakespeare multiplies here the parallels and references to earlier scenes. Thus he gives Cleopatra a dream vision in which she pays glowing tribute to an Antony of cosmic dimensions. Her dream vision is full of echoes of Enobarbus' description of Cleopatra who outshined Nature on the river Cydnus:

CLEOPATRA

His legs bestrid the ocean: his reared arm
Crested the world: his voice was propertyed
As all the tuned spheres, and that to friends;
But when he meant to quail and shake the orb,
He was as rattling thunder. For his bounty,
There was no winter in't: an autumn 'twas
That grew the more by reaping: [...]. (V.2.82-88)

And:

nature wants stuff
To vie strange forms with fancy, yet t' imagine
An Antony were nature's piece 'gainst fancy,
Condemning shadows quite. (V.2.97-100)

The end of the play shows Antony and Cleopatra as a «mutual pair» and confirms thereby Antony's definition of their relationship in the opening scene. It moreover functions as a powerful corrective to the disparaging views of the Romans in the play itself and to the accounts of Cleopatra as a tempter and a sinner in history and literature. Shakespeare dresses the portrait of a skilful actress and a wily politician but above all the portrait of a strong woman – one is tempted to say: of a modern woman – who remains in control of her life until the very end. By committing suicide, Cleopatra diminishes Caesar's triumph and confirms Antony's prophetic words: «I am conqueror of myself».

Ricezioni funzionali. Il caso di Cleopatra

Sandra Clerc (Université de Fribourg)

Gli scrittori che nel Cinquecento si cimentano con il genere tragico, vera e propria moda letteraria del tempo, rivendicano ai loro testi una novità e una modernità che possono essere intese soltanto tenendo conto del messaggio che questi intendono veicolare al pubblico – un pubblico che, trattandosi di testi a stampa, non è più soltanto quello strettamente legato alla corte o alle accademie all'interno delle quali operano gli autori. Si forma così una sorta di “rete tragica” che lega autori e opere, che spesso si richiamano a vicenda in più o meno aperta polemica, o con l'intento di inserirsi in una tradizione già illustre.

La scelta dei soggetti da riproporre o da riformulare in veste tragica non è estranea a questo meccanismo: una volta identificati i modelli e le trame da imitare, tra gli scrittori si instaura una sorta di gioco letterario che li vede competere per creare un'opera che possa, da un lato, piacere al pubblico – in particolare per autori che lavorano in stretto contatto con l'industria tipografica, come Lodovico Dolce –, e dall'altro essere riconosciuta dai letterati come appartenente al genere alto della tragedia. Ecco allora la schiera delle eroine in lotta contro il potere tirannico o semplicemente sordo ai sentimenti, e i casi degli eroi confrontati alle avversità del fato, in vicende tratte da tragedie antiche, dalla storia o dalle narrazioni mitologiche¹. Oltre all'identità delle trame soggiacenti, non è neppure raro incontrare più volte lo stesso titolo. È il caso, ben noto, delle tre *Didone* (Giraldi, Dolce, Alessandro Pazzi), ma anche delle *Medea* di Dolce e del meno noto Maffeo Galladei, delle *Progne* di Girolamo Parabosco e di Lodovico Domenichi, o ancora, con minore ovvietà, del *Flaminio* del lucchese Giuseppe Baroncini e dell'*Ippolito* del monopolitano Ottaviano Zara; e, naturalmente, è anche il caso delle diverse tragedie consacrate a Cleopatra.

¹ Si vedano a titolo d'esempio P. MASTROCOLA, *Nimica fortuna: Edipo e Antigone nella tragedia italiana del Cinquecento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1996; V. GALLO, *Da Trissino a Giraldi: miti e topica tragica*, Manziana, Vecchiarelli, 2005.

Nei repertori dei testi italiani a stampa incontriamo quattro tragedie che portano questo titolo. Tuttavia, soltanto tre si riferiscono alla più nota delle regine d'Egitto: la *Cleopatra* di Giovan Battista Giraldi (1543?), l'omonima *pièce* di Cesare de' Cesari (1552), e infine la tragedia *Marc'Antonio e Cleopatra*, composta dal vicentino Celso Pistorelli (1576). La *Cleopatra* del poco noto Alessandro Spinelli (Venezia, Pietro de Nicolini da Sabbio, 1550) narra invece le sventure di Cleopatra II, antenata della più celebre Cleopatra VII². La vicenda, così com'è tramandata dalla storia (*in primis*, da Giustino)³, si presta ottimamente alla resa tragica: andata in sposa, secondo il costume egizio, al fratello maggiore, Cleopatra II vede morire il consorte per mano di un altro fratello, che la prende in moglie per sete di governo, prima di ripudiarla, ucciderne il figlio e sposarne la figlia, scatenando così la vendetta della donna. È probabile che, nella ricerca di soggetti adatti alla scena coturnata, l'autore abbia deciso di sfruttare il celebre nome di Cleopatra, e, al contempo, di intrattenere il pubblico con una vicenda certamente meno risaputa.

Sarà inoltre utile arricchire l'elenco delle tragedie omonime con almeno un altro testo. In un manoscritto conservato nella Biblioteca Universitaria di Pavia (cod. Aldini 392), è stata rinvenuta una decina d'anni fa una tragedia, anonima, intitolata *Cleopatra e Marc'Antonio*. Il testo è stato edito e studiato da Elisabetta Rossi, che propone di attribuire la scrittura dell'opera a un autore appartenente al circuito veneziano di Lodovico Domenichi, Giuseppe Betussi, Lodovico Dolce e Giulio Camillo, e di datarla dopo il 1552⁴. La particolarità di questa tragedia è di essere scritta in prosa (con cori versificati): una vera eccezione alle regole della composizione tragica; e non sembra nemmeno di poter dire che si tratti di un abbozzo, destinato a essere versificato in seguito. Il testo sarebbe sicuramente degno di nuove attenzioni, che potrebbero forse portare a un'ipotesi di attribuzione. Tuttavia, dal punto di vista contenutistico, la tragedia, che presenta alcuni episodi e spunti originali, non contraddice quanto vorrei presentare sulla scorta dei già citati testi a stampa.

Nel Cinquecento la notorietà di Cleopatra aveva conosciuto un sicuro incremento, complici il recupero della *Vita di Antonio* di Plutarco e il ritro-

² Alessandro Spinelli, letterato di probabile origine napoletana, è noto soltanto per questa tragedia. Per una lettura della sua *Cleopatra* in chiave politica, confrontata con altri testi del medesimo periodo, mi permetto di rinviare al mio *Verità e potere, ubbidienza e menzogna nella tragedia italiana del Rinascimento (1550-65)*, in «Annali d'Italianistica», 34 (2016), pp. 219-42.

³ M. GIUNIANO GIUSTINO, *Epitome*, xxxviii 8.

⁴ E. ROSSI, *Una tragedia anonima e anomala: la "Cleopatra e Marc'Antonio" nel codice Aldini 392 della Biblioteca universitaria di Pavia*, in «Bollettino della Società pavese di storia patria», 98 (1998), pp. 103-81.

vamento di alcune opere d'arte antiche; penso in particolare alla cosiddetta *Arianna dormiente* del Vaticano, rinvenuta nel 1512, ma interpretata all'epoca (da Vasari, ma anche da Castiglione, che su di essa compone un carme latino)⁵ come *Cleopatra morente*, per il monile a forma di serpente attorcigliato attorno al braccio sinistro⁶. L'influenza di Plutarco, inoltre, muta la chiave di lettura della vicenda. Senza ripercorrere qui la fortuna del mito di Cleopatra, peraltro già ampiamente studiata, è possibile tracciare una linea evolutiva abbastanza chiara⁷. In epoca classica Cleopatra è presentata dagli scrittori latini come nemica di Roma; in epoca medievale, l'atteggiamento negativo nei suoi confronti persiste, soprattutto per l'asprezza del giudizio morale che condanna la regina lussuriosa. Ma in epoca Rinascimentale, Cleopatra e Marc'Antonio sono spesso protagonisti di una sfortunata storia d'amore, e cercano di difendersi dalle brame di potere di un implacabile Ottaviano, deciso a liberarsi di ogni rivale.

L'atteggiamento, favorevole o sfavorevole, nei confronti della regina d'Egitto risponde, sin dall'antichità, a finalità anche politiche: la Cleopatra che mette in pericolo la grandezza di Roma e dell'Impero è lussuriosa e manipolatrice (ed è l'atteggiamento degli scrittori latini); quella invece che difende il proprio regno e il proprio amore è nobile ed eroica, caratterizzata da coraggio, audacia, abilità politica, e – aggiunta prettamente rinascimentale – fedeltà all'amato Marc'Antonio, anche dopo la sua morte. Questo è per l'appunto il ritratto che ci viene tramandato dal racconto di Plutarco. La *princeps* delle *Vite parallele* fu pubblicata nel 1517 da Filippo Giunti, e fu seguita da numerose versioni latine e volgarizzamenti, il più diffuso dei quali

⁵ B. CASTIGLIONE, *Cleopatra*, in F. BERNI, B. CASTIGLIONE, G. DELLA CASA, *Carmina*, a cura di M. SCORSONE, Torino, Res, 1995. Il carme, di discreta circolazione, è stato tradotto dal poeta inglese Alexander Pope (1688-1744).

⁶ L. BARKAN, *The Beholder's Tale: Ancient Sculpture, Renaissance Narratives*, in «Representations», 44 (Autumn 1993), pp. 133-66; P. HIGGS, *Searching for Cleopatra's image: classical portraits in stone*, in S. WALKER – P. HIGGS, *Cleopatra of Egypt. From History to Myth*, Princeton University Press, 2001.

⁷ Tra i vari contributi che si sono occupati della fortuna letteraria di Cleopatra (in particolare per quanto concerne il teatro, ma con ampia ricostruzione della tradizione precedente) si vedano M. MORRISON, *Some Aspects of the Treatment of the Theme of Antony and Cleopatra in Tragedies of the Sixteenth Century*, in «Journal of European Studies», 4 (1974), pp. 113-25; M.L. WILLIAMSON, *Infinite Variety: Antony and Cleopatra in Renaissance Drama and Earlier Tradition*, Mystic (Connecticut), Lawrence Verry, Inc., 1974; M.P. MUSSINI SACCHI, *Cleopatra altera Laura. La presenza di Petrarca in un personaggio del teatro tragico cinquecentesco*, in *I territori del petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti*, a cura di C. MONTAGNANI, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 209-29. Recentemente è stato inoltre organizzato il convegno *Hieroglyphica. Cleopatra e l'Egitto tra Italia e Francia nel Rinascimento* (Verona, 4-6 novembre 2015), i cui atti sono in corso di stampa.

è sicuramente quello di Lodovico Domenichi, uscito per la prima volta nel 1555, poi più volte ristampato. Inoltre, qualche anno prima era uscita anche una *Vita di Cleopatra, Regina d'Egitto* (Venezia, Gualtieri Scoto, 1551), scritta dal conte Giulio Landi, nobile piacentino, che diremmo oggi “liberamente ispirata” al testo di Plutarco, e che esercita una sicura influenza sui tragediografi successivi, cioè Cesari e Pistorelli⁸.

Nella biografia di Landi, membro dell'Accademia degli Ortolani, sia Cleopatra sia Marc'Antonio sono presentati sotto una luce decisamente favorevole: alla regina sono riconosciute intelligenza, dignità e fedeltà; il romano è un esempio di valore e abilità militare, nonostante sia combattuto tra il dovere e la passione incontenibile per la donna.

Landi presenta subito la regina come

d'ingegno vivacissimo, e di grandissimo animo dotata [...]. Era sopra di tutto di così estrema e meravigliosa bellezza dotata, e accompagnata da tante grazie, che ella arse e sottomise all'amor suo i due più grandi uomini, i più feroci, e i più potenti che in quel tempo nel mondo fossero. Questi furono Giulio Cesare e Marc'Antonio⁹.

Ottaviano riesce a sfuggire al fascino di Cleopatra soltanto perché si rifiuta di guardarla in volto e di ascoltarla a lungo. Si noterà che Plutarco aveva affermato che la regina non era in realtà dotata di particolare bellezza, ma che a essa suppliva con fascino, eloquenza, una voce incantevole e con la conoscenza di moltissimi idiomi¹⁰.

La descrizione di Landi è arricchita da altre virtù, in parte doti tradizionalmente maschili (capacità di governo e di conduzione dell'esercito, prudenza, magnanimità, ingegno), e viene sottolineato soprattutto il talento retorico di Cleopatra, in adeguamento ai parametri del galateo cortigiano del Cinquecento:

Era Cleopatra nel conversare umana, piacevole, graziosa, e con belle maniere sapevasi accortamente a tutte le specie e condizioni degli uomini accomodare; la prudenza sua nel parlare era pari alla prontezza

⁸ Su Landi si veda la voce a cura di P. COSENTINO, in *DBI*, 63 (2004), pp. 385-88, e le pagine di M. BEER, *Il conte Giulio Landi: un cavaliere letterato*, in EAD., *L'ozio onorato. Saggi sulla cultura letteraria italiana del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1966, pp. 241-61. La *Vita di Cleopatra* è stata oggetto della comunicazione di S. ADORNI BRACCESI nel convegno veronese appena ricordato (cf. nota precedente).

⁹ G. LANDI, *Vita di Cleopatra, Regina d'Egitto*, Parigi, presso Gio. Claudio Molini, 1788, pp. 26-27.

¹⁰ PLUT. *Ant.* 27, 3-5.

del rispondere: i movimenti avea sciolti e ben misurati: la voce delicata, dolce e soave, di così fatta maniera, che quando parlava pareva che la sua lingua un dolcissimo strumento di varie corde movesse, da cui uno armonioso e dolcissimo suono uscire sentivasi. Sapeva inoltre in vari idiomi favellare, onde che nella varietà delle lingue nelle udienze sue d'interprete non abbisognava [...]»¹¹.

Ma gli indizi più chiari del favore con cui l'autore guarda alla regina sono due: il fatto che Cleopatra venga esplicitamente scagionata dall'accusa di essere la causa della guerra civile romana, ricondotta alla sete di potere di Ottaviano (qui presentato sotto luce decisamente negativa)¹², e la sincerità del sentimento degli amanti, elevato alla dignità matrimoniale.

Vi è tuttavia differenza tra l'amore di Cleopatra per Marc'Antonio e quello del generale romano per la regina. Egli è infatti a tal punto «accecato e da' suoi sensi alienato, che non aveva né all'utile, né all'onore della repubblica romana alcun rispetto e pensiero»¹³; in presenza di Cleopatra, Marc'Antonio sembra privo di volontà propria¹⁴. Al contrario, la regina, pur innamorata, non smette di tentare di anticipare le mosse dell'avversario, di prepararsi a ogni evenienza – per esempio, compiendo esperimenti e ricerche sui migliori veleni per sfuggire a una possibile prigionia. Il suo amore per Marc'Antonio si riflette nella reazione alla vista dell'amato mortalmente ferito:

tanto dolore la prese che quivi come morta cadde. Ma poi riavutasi alquanto, stracciatasi i vestimenti e gli ornamenti dal capo gettati, con acerbissimo lamento ed abbondanti lagrime piangeva la sua sciagura, e l'infelice caso del suo amante, di un marito da lei infinitamente amato, chiamandolo sempre suo consorte, suo padrone, suo signore e imperadore¹⁵.

¹¹ Ivi, pp. 91-92.

¹² Ivi, p. 81 e p. 119.

¹³ Ivi, p. 116.

¹⁴ Cfr. ivi, p. 129: «e come uomo fra l'amore e il timore perduto si stette senza favellarle a guardarla, tenendo amendue le mani al viso, come che per vergogna non osasse parlarle».

¹⁵ Ivi, pp. 149-50. Si veda anche il lamento funebre che Cleopatra pronuncia sul sepolcro di Marc'Antonio, alle pp. 96-97: «O sopra ogn'altro da me amato Marc'Antonio, o mio caro consorte e vero signore, ecco la tua Cleopatra, ecco quella infelice che pur dianzi con le sue proprie mani, se non tanto onoratamente come tu meritavi, e come era il desiderio mio, almeno quanto potei degnamente ti posi in questo monumento. Ora di reina fatta serva e schiava, son venuta a sacrificarti e spargere l'ultime mie lagrime, e darti quegli ultimi doni ed onori che da una tua fedele amica e serva in questi miei infelici e calamitosi momenti d'esserti offerti era convenevole: non attendere nell'avvenire più i miei sacrifici, non più dogliosi pianti. Vissi

Dopo la morte della regina, Ottaviano non può che riconoscere la propria sconfitta e il valore dell'avversaria, ed esaudire il suo desiderio di essere sepolta insieme a Marc'Antonio¹⁶.

Si noterà che Landi insiste sulla bellezza della donna anche dopo la morte, al momento del ritrovamento del corpo:

[...] trovarono Cleopatra regalmente vestita e adornata, sopra un letto d'oro morta giacere, a' piedi di cui era distesa Eros che pure allora era spirata. Carimonia al capo del letto stava quasi morta, la quale il diadema reale, che in vece di corona in que' tempi usavano le reine, in testa a Cleopatra assettava.

[...] ma solo nel sinistro braccio vi si trovarono due piccole macchiette in guisa di morsicatura; tutto il resto non fu in guisa alcuna deformato, anzi era bellissimo e bianco come fino avorio. Morì adunque Cleopatra in età di trentanove anni, ne' quali non era punto scemata la sua bellezza, anzi molto più era meravigliosa, aggiungendovisi ogni giorno grazia e maestà. Regnò venti anni con molta gravità e giustizia; stette con Marc'Antonio tredici anni, lietamente godendo insieme i loro dolcissimi amori¹⁷.

La biografia di Landi presenta dunque alcuni tratti innovativi, non soltanto rispetto alla rappresentazione di Cleopatra tramandata dalla classicità romana e dal Medioevo, ma anche nei riguardi della caratterizzazione di Plutarco. Si tratta di un mutamento di prospettiva rispetto alle precedenti interpretazioni della vicenda che non tarda a trasmettersi tra i letterati dell'epoca.

Le tre *Cleopatra* di Giraldi, Cesari e Pistorelli presentano le consuete caratteristiche dei drammi cinquecenteschi: l'utilizzo dei versi sciolti e la divisione in cinque atti separati da altrettanti interventi corali. In tutte il coro è formato da donne di Alessandria, anche se Cesari aggiunge un semicoro di soldati romani, facendo intervenire entrambi frequentemente nei dialoghi con altri personaggi, e Pistorelli mette invece in scena un coro a tutti gli effetti stabile. Le tragedie offrono l'occasione per dibattiti e discussioni su vari temi: il libero arbitrio, il ruolo della fortuna nelle vicende umane e

teco in eccessivo e cordiale amore sempre congiunta, né giammai forza alcuna poté rompere la nostra singolarissima benevolenza».

¹⁶ Cfr. ivi, p. 188: «essendo riuscita vana la sua speranza di condurre a Roma Cleopatra e di lei trionfare; considerando nondimeno la grandezza dell'animo di una sì gran donna, venne gli del suo fine compassione e pietade; e perciò nella sepoltura di Marc'Antonio la fece con regia pompa seppellire».

¹⁷ Ivi, p. 186 e pp. 190-91.

quello della giustizia divina, o ancora la liceità del suicidio e la clemenza dei regnanti.

I testi seguono, dal punto di vista della narrazione, la sezione conclusiva (capitoli dal 68 all'86) della *Vita di Antonio*; conformandosi alle esigenze del genere, tuttavia, la durata dell'azione è ridotta a una sola giornata, collocando così, generalmente, la morte di Marc'Antonio e quella di Cleopatra a distanza di poche ore l'una dall'altra. Sia detto immediatamente: nessuno dei tre autori mette direttamente in scena la morte della regina; ma tutti si soffermano sul ritrovamento del cadavere e sull'ammirazione che esso suscita negli astanti, come avrò modo di mostrare in seguito.

I drammaturghi interpretano la storia di Antonio e Cleopatra come un *exemplum* morale, che esibisce gli effetti disastrosi della passione eccessiva sugli individui e soprattutto sui regnanti, come Giraldi esplicita nel Prologo¹⁸. Tuttavia, una prima indicazione della diversa funzione che la ricezione della vicenda svolge per i tre è fornita dal momento in cui essi decidono di dare inizio alla narrazione; infatti, le loro scelte portano a uno spostamento nella prospettiva adottata, e quindi nel messaggio veicolato dai testi.

La *Cleopatra* di Giraldi è, come noto, composta su richiesta di Ercole II nella prima metà degli anni Quaranta, ma giunge a stampa soltanto nel 1583 insieme alle restanti tragedie del ferrarese¹⁹. Il punto focale di Giraldi è

¹⁸ Cfr. G.B. GIRALDI, *Cleopatra*, Venezia, Giulio Cesare Cagnacini, 1583. Prologo (pp. 7-8): «Fra le cose trovate dagli antichi / per insegnare i buon costumi al mondo / nulla ve n'ha che più dilette e giovi / che le favole ben condutte in scena. / E benché d'esse sian varie le sorti, / fra quelle nondimen di maggior loda / ottiene la tragedia il primo luoco. / Siasi ella di fin mesto o di fin lieto, / come poema che in gravità avanza / quanti mai ne compose Atene o Roma, / che s'ella imita le reali azioni / con quella gravità, con quel decoro / onde compasson ne nasca e orrore, / purga da vizi 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. / Il che quantunque malavegol sia / ai più chiari e più nobili intelletti, / nondimeno ha voluto oggi il poeta / (quanto meglio ha potuto) addurre in scena, / ad utile comun, nuova tragedia. [...] Quindi vedrete, spettatori, quanto / poco giovin gli Imperi e i tesori / e le potenze, e l'altre doti umane / quando il piacere a la virtù prevale. / Piacer che tragga l'uomo fuor di se stesso, / e che guerra maggior fanno agli imperi / le delizie e i dilette che son fuori / dell'ordine comun de la ragione, / che molte squadre di nemici armati; / e che puote regnar sol lungamente / chi, preso il lume di ragon per guida, / sa comandare a sé, regger se stesso».

¹⁹ Questo è, naturalmente, il testo più studiato tra quelli presi in esame. Si vedano, a titolo d'esempio, M. HAGEN, *La 'retorica esemplare' della tragedia di Giraldi*, in *Giovan Battista Giraldi Cinthio. Hombre de Corte, Preceptista y creador*. Universitat de València, 8 al 10 de Novembre de 2012. Atti a cura di I. ROMERA PINTOR, in «Critica Letteraria», a. XLI, nn. 159-160 (2013), pp. 335-64; PH.R. HORNE, *The Tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi*, Oxford University Press, 1962; GALLO, *Da Trissino a Giraldi*, in particolare le pp. 289-303; G. DISTASO, *Un mancato trionfo dell'antichità: Ottaviano e Cleopatra nella stilizzazione tragica cinque-secentesca, in Confini dell'Umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo*, a cura di M. DE NICHILO,

la storia d'amore tra la regina e Marc'Antonio, all'interno della quale hanno ampia risonanza la fortuna, e l'incertezza e vanità del mondo. La vicenda politica, per la prima parte del dramma, costituisce sostanzialmente un pre-testo, è lo sfondo entro il quale si muovono i personaggi; tant'è vero che questa è l'unica tragedia che vede i due amanti incontrarsi sulla scena, all'inizio del secondo atto, quando Cleopatra afferma di non poter vivere senza Marc'Antonio²⁰. Ciò nonostante, la motivazione che spinge infine Cleopatra al suicidio è duplice. Da un lato, vi è la volontà di ricongiungersi con l'amato nella morte (come attesta il monologo riportato dal sacerdote nella sesta scena – l'ultima – del quinto atto); dall'altro, la certezza di essere stata sconfitta e di volersi sottrarre alla prigionia e al trionfo del suo nemico, sull'esempio di Sofonisba:

Tu vuoi ch'io viva, e cara hai la mia vita,
e ti parrebbe di non aver vinto,
se viva non mi avessi in tua podesta.
Ed io tel credo [...].
[...]
Morir già Sofonisba in libertade
volle più tosto, ch'esser serva, e viva.
E così anch'io vo' col suo esempio fare.
[...]
Vedrai, [...] che s'hai vinto
l'Egitto, non hai vinta Cleopatra.
Meglio saprò morir, ch'io non son vissa,
e meglio procurar la libertade
saprò con la mia morte, che saputo
non mi ho procurar ben con la mia vita²¹.

G. DISTASO, A. IURILLI, Roma, Roma nel Rinascimento, 2003, II, pp. 561-84; L. RICCÒ, *Il teatro "secondo le correnti occasioni"*, in «Studi italiani», 34.2 (2005), pp. 5-39; D. DE LISO, *Cleopatra tra la scena e la tela. Storia di una regina nei racconti di Giovan Battista Giralaldi Cinthio e di Artemisia Gentileschi*, in «Studi giraldiani», III (2017), pp. 175-97. Grazie alla gentilezza delle due autrici ho potuto leggere i saggi di ROMERA PINTOR, *Supports ou suppôts dans La Cléopâtre de G.B. Giralaldi Cinthio, ouvrage théâtral précurseur*, e S. VILLARI, *Il «lume della ragion per guida»: l'ideologia della Cleopatra di Giralaldi Cinzio*, entrambi in corso di stampa negli atti del già citato convegno *Hieroglyphica. Cleopatra e l'Egitto tra Italia e Francia nel Rinascimento*. Il testo è stato oggetto di un'edizione moderna: G.B. GIRALDI CINTIO, *Cleopatra tragedia*, ed. by M. MORRISON and P. OSBORN, University of Exter, 1985.

²⁰ GIRALDI, *Cleopatra*, Venezia, G.C. Cagnacini, 1583, II, I, p. 44: «Oimè non so, non so come esser possa, / ch'essendo voi, Signor, l'anima mia, / possa restar, se voi morrete, viva. / Cleopatra, Signor, viver non vuole, / visto morto colui, ch'è la sua vita».

²¹ Ivi, V, II, p. 112 e p. 114.

In questa tragedia il coro, formato dalle donne di Alessandria, è schierato dalla parte degli amanti, e funge da cassa di risonanza emotiva ai sentimenti della regina. Gli interventi conclusivi dei primi quattro atti rispondono a due temi fondamentali, che si alternano; il quinto è invece un accorato lamento sulla vanità del mondo²². Il primo e il terzo coro contrappongono ragione e passione, affermando la responsabilità dell'uomo per le proprie azioni²³; il secondo e il quarto, al contrario, insistono sull'influsso della Fortuna e delle stelle²⁴. Così facendo, Giraldi sembra dare voce alle due correnti di pensiero presenti alla corte estense a metà Cinquecento: in estrema sintesi, quella che fa capo al Duca, e rispetta la dottrina del libero arbitrio, e all'opposto le idee sulla predestinazione che avevano ampia circolazione – anche se non l'approvazione ducale – per la presenza a Ferrara del seguito di Renata di Francia. E forse non sarà un caso che sia lo stesso coro, formato sempre dalle donne della regina, a esprimere alternativamente le due opposte posizioni, segnalando un'ambivalenza che poteva trovare eco nell'ambiente ferrarese²⁵.

La componente politica, che assume importanza nella seconda parte della *pièce*, ha come personaggio chiave Ottaviano. Egli è presentato come figura soltanto parzialmente positiva: nei confronti di Marc'Antonio, infatti, le sue azioni sono guidate dalla ragione o dalla morale, non dall'ira, ed egli si lascia consigliare dai fedeli Agrippa e Mecenate per valutare il comportamento migliore da adottare nei confronti dell'avversario sconfitto, mostrando così le proprie qualità di principe ideale²⁶. Diverso il suo comportamento quando si tratta di Cleopatra: dapprima egli si affida nuovamente ai consiglieri; poi però il desiderio di gloria – mostrare la regina sconfitta in trionfo – sembra prendere il sopravvento, ed egli giunge a minacciare di morte i figli della donna, se lei dovesse scegliere di sottrarsi alla prigionia attraverso il suici-

²² GIRALDI, *Cleopatra*, p. 127: «Quanto miseri, oimè, sono coloro / che, perché hanno felice / la fallace Fortuna a' desir loro, / mai provarla non temono infelice, / e ne' piaceri stan fra gemme e oro. / Che quella ingannatrice / tant'è da temer più, quanto più lieta / si mostra, e più quieta. / Però ch'ella si turba in un momento, / e di pia e mansueta, / come aspra predatrice, / fiera diviene, ed empie di tormento / chi pareva più contento, / e mostra chiaro, che a lei sola lice / le gioie altrui far vane, / e abbassar tutte le altezze umane».

²³ Cfr. il coro I, pp. 37-40, e il coro III, pp. 84-86.

²⁴ Cfr. il coro II, pp. 64-66, e IV, pp. 109-10.

²⁵ Per questi aspetti si veda G. SOLIMANO, *Per la fortuna del "De clementia" nel Cinquecento. La "Cleopatra" di G.B. Giraldi Cinzio*, in «La Rassegna della Letteratura italiana», LXXXVIII (1984), pp. 399-419, in particolare a p. 418, e VILLARI, *Il «lume della ragion»*.

²⁶ Si veda II, v, p. 53: «Ma perché da me sol deliberare / cosa non voglio d'importanza tale, / essendomi amendue voi que' fedeli / e cari amici che mi sete, e vaghi / non men del bene mio, ch'io proprio sia, / io voglio udir in ciò il giudizio vostro»; III, III, pp. 69-72 (Mecenate e Agrippa presentano in dettaglio le loro opinioni divergenti).

dio²⁷. La sua celebrata clemenza diviene da questo momento in poi soltanto uno stratagemma per convincere Cleopatra a piegarsi al suo volere; da scaltra manipolatrice, la regina diviene vittima del tentativo di manipolazione. Ottaviano tuttavia compie un errore strategico, ammettendo che «mi parria / (e dico il vero) di non aver vinto, / se per ria sorte io vi vedessi morta» (IV, IX, p. 107), offrendo così a Cleopatra un nuovo motivo per scegliere il suicidio. Ma nel finale, riconosciuto il «perfetto amore» che aveva legato in vita i due amanti nemici, e nonostante lo smacco subito, egli decide con magnanimità di rispettare il volere della regina e permetterne la sepoltura insieme a Marc'Antonio²⁸.

Giraldi utilizza ampiamente la *Storia romana* di Cassio Dione (LII 1-40) per presentare le due opposte posizioni nei confronti del nemico sconfitto, esemplificate da Agrippa (2-13) e Mecenate (14-40)²⁹. Al primo, che propugna un atteggiamento intransigente nei confronti dei nemici, non sono estranei nemmeno spunti derivati dal *Principe* machiavelliano; per esempio, quando suggerisce a Ottaviano di eliminare Marc'Antonio, e, se possibile, anche i suoi discendenti, per assicurarsi il potere³⁰. È invece Mecenate che si fa portavoce dell'invito alla clemenza e alla moderazione – e in Mecenate si può forse scorgere più facilmente la figura di Giraldi stesso.

Le argomentazioni, com'è stato ampiamente dimostrato, provengono in molti casi dal *De Clementia* di Seneca; ma Giraldi non perde l'occasione di rifarsi anche al *Cortegiano* di Castiglione (IV, v), come quando Mecenate chiede licenza a Ottaviano di poter esporre le proprie idee:

[...] Non vo' tacere
 quel, che mi par che il vostro meglio sia,
 lasciando poscia a voi l'arbitrio intiero
 di far quel, che terrete essere il meglio,
 e se parrà il mio parer contrario
 a quel, che voi proposto ora ci avete,

²⁷ Cfr. ivi, III, VIII, pp. 83-84: «[...] Pur quando non potessi / con lusinghe ottener quel, che bramiamo, / usa parole acerbe, usa minacce, / e di', che se vorrà stare ostinata / sì, che voglia morir, ch'ella sia certa / ch'andran tutti i suoi figli a fil di spada».

²⁸ Ivi, V, VI, p. 126: «lsmisurato amore è stato quello / di ambidue questi; ancor ch'aspri nemici / si siano stati, e siami grave tanto / la morte di costei quanto altra cosa / ch'io potessi aver grave, io non vò mai / discior que' corpi, le anime dei quali / congiunte avea così perfetto amore».

²⁹ La questione è studiata in dettaglio da SOLIMANO, *Per la fortuna del "De clementia" nel Cinquecento*, e da ROMERA PINTOR, *Supports ou suppôts*.

³⁰ Ivi, II, v, p. 63: «E io dico, Signor, che troppo mite / Mecenate ha la mente, e che se vivo / Marco Antonio riman, potrete dire / di aver a temer sempre: e che inquieto / basta egli solo a far l'Impero tutto»; cfr. N. MACHIAVELLI, *Principe*, cap. III.

pregovi che crediate, che non altro,
che desio dell'onore, e del ben vostro,
ora dir mi farà quanto diròvi³¹.

Attraverso il risalto dato alla componente sentimentale della vicenda – riconducendo per di più la relazione fra Cleopatra e Marc'Antonio alla legittimità matrimoniale – e tramite l'insistenza sul ruolo dei consiglieri nell'esercizio del potere monarchico, Giraldi offre alla corte estense un prodotto teatrale che possa rispondere ai cardini del suo programma culturale: “ammaestrare diletstando”. Egli compie inoltre un passo decisivo verso la riabilitazione di Cleopatra, sottraendola all'accusa di essere un'astuta manipolatrice. La regina resta tuttavia, nella tragedia, una figura legata prioritariamente all'ambito sentimentale.

Uno scatto successivo nella trasformazione rinascimentale della vicenda è compiuto da Cesare de' Cesari, che tuttavia non aveva, con ogni probabilità, conoscenza diretta del dramma giraldiano. Letterato di origine meridionale attivo a Venezia nel circolo di Girolamo Ruscelli, egli era in contatto con Pietro Aretino e Girolamo Ferlito. La sua terza prova tragica è appunto la *Cleopatra*, stampata nel 1552; in precedenza erano uscite una *Romilda* (1550) e una *Scilla* (1552)³².

Se nella tragedia giraldiana i contenuti etico-politici erano affidati in primo luogo ai consiglieri di Ottaviano, Agrippa e Mecenate, in Cesari è significativamente Cleopatra stessa a dialogare alla pari con il condottiero romano, mostrando un'abilità politica che si accorda alla perfezione con la figura tratteggiata nella biografia di Landi, uscita l'anno precedente. La narrazione inizia, infatti, dopo il suicidio di Marc'Antonio, compiuto non per sfuggire alla cattura, ma per ordine di Ottaviano (chiamato qui Cesare Augusto).

L'opposizione fra la regina e il romano fornisce al dramma la sua struttura portante. L'opera li vede affrontarsi in numerosi e ampi dialoghi (esempi di rara cortesia), nei quali i due dibattono – spesso in sticomitia – sulla clemenza e sul modo di ottenere la «vera gloria immortale», l'unico mezzo per avvicinare l'uomo a Dio. Se ne veda un esempio nell'atto III, scena III:

Cl.	Loda dall'altrui mal poca s'aspetta.
Ces.	Anzi dell'uno il danno, e gloria all'altro.
Cl.	La legge natural questo contende.
Ces.	Natura insegna amar il proprio bene.

³¹ Ivi, II, v, pp. 54-55.

³² Mi si permetta di rinviare al mio *Tra mito e storia: le tragedie di Cesare de' Cesari*, in «Aevum», 90.3 (2015), pp. 629-51.

- Cl. Ma non però bramar danno d'altrui.
 Ces. La ragion di regnar Natura sprezza.
 Cl. Non è da uman ciò ch'è fuori di Natura.
 Ces. La Natura talor cede al costume.
 Cl. Questo non vid'io mai tra le cittadi.
 Ces. Imparatelo or or ne' danni vostri³³.

Il fatto che i due personaggi si posizionino sullo stesso piano, cioè che le argomentazioni dell'uno e dell'altra si fondino principalmente su ragioni etico-politiche, è suggerito dall'ampio uso dell'endecasillabo. Il verso lungo, infatti, informa generalmente le parole dei personaggi maschili; per le parti sentite come maggiormente liriche, spesso affidate a personaggi femminili, è invece più comune il settenario o la commistione delle due lunghezze. Nella tragedia di Cesari, l'endecasillabo gnomico è utilizzato anche per riportare i dialoghi di Cleopatra, fornendo così una maggiore gravità al suo dettato.

L'ultimo desiderio di Cleopatra è di morire ed essere sepolta nella terra natale, e così chiede a Ottaviano di poter seguire Marc'Antonio nella tomba. Il romano si oppone non per una questione di principio, ma per un problema, per così dire, di credibilità:

[...] Quand'io n'andassi
 senza di voi alle paterne mura,
 chi testimon a' cittadini miei
 sarebbe, ch'io dai modi dolci e saggi
 di Cleopatra vinto, non avessi
 donata a voi la più dorata parte
 del mio trionfo? Allor qual resterebbe
 nome, di vincitor o vinto, a Augusto³⁴?

La morte di Marc'Antonio non è che una ragione marginale nell'argomentazione di Cleopatra, volta a spiegare le motivazioni del suo desiderio di morte. In questo, la regina di Cesari si avvicina, ancora una volta, alla scelta compiuta da Sofonisba. Ella esorta Ottaviano ad accantonare il desiderio di gloria terrena, che porta il romano a volerla esibire in trionfo; la gloria terrena è infatti soggetta ai rivolgimenti della Fortuna, come la sua stessa condizione può dimostrare, mentre le azioni pietose sono garanzia di gloria immortale³⁵. Cesari, dunque, non condanna Cleopatra dal punto di vista

³³ C. DE' CESARI, *Cleopatra*, Venezia, G. Griffio, 1552, III, III, c. 27v.

³⁴ Ivi, III, II, c. 24v..

³⁵ Ivi, III, II, c. 23v: «Ogni gloria mortal, che 'l nome nostro / eterno faccia alle future genti, / della sua loda molta parte lascia / all'opra di Fortuna, che favore / presta a ogni più famosa e

morale, ma attribuisce la sua caduta alla Fortuna. D'altra parte, Ottaviano non percepisce la sottomissione a Roma come una punizione disonorevole, poiché essa offrirebbe comunque un ampio margine di libertà³⁶.

A differenza di quanto accade in Giraldis, in questa tragedia il romano non finge di possedere doti positive per ingannare l'avversaria: la sua clemenza e le sue parole sono sincere, al pari di quelle di Cleopatra. La regina tuttavia è costretta, alla fine, a far mostra di acconsentire alla partenza per Roma, e approfitta del tempo concesso per separarsi dai resti di Marc'Antonio al fine di attuare il suicidio. Ottaviano deve dunque fare di necessità virtù, e, privato della possibilità di esibire la propria potenza politico-militare, decide di sfruttare l'accaduto per dimostrare la sua pietà, acconsentendo a che la regina e l'amato siano sepolti insieme³⁷.

Come nel caso di Giraldis, anche Cesari rispetta i precetti oraziani e non mette direttamente in scena la morte della regina; ma egli si sofferma abbastanza lungamente sulla descrizione del cadavere di Cleopatra, riportata dalle sue ancelle:

Entrammo, dico, con dolenti e amare
lagrime dove la reina nostra
lasciat' avea la salma
del doloroso incarco
al fin d'affanni scarco,
steso nel letto ove posar solea
nel tempo ch'ella avea
più tranquilla la sorte;

alta impresa. / Un sol onor il nostro nome gode / in ogni età perfettamente intiero, / senza far di lui parte a altro accidente, / e quest'è quel che più vicina rende / l'alma in mortal alla divina essenza / del suo fattor quando fa parte a tutti / delle possibil grazie. Questo solo / ne fura al tempo, e questo sol ne toglie / d'invidia al morso, questo fa un mortale / dio dopo la fugace e breve vita. / Dunque Signor, se 'l vostro petto invitto / offesa sentirà ch'a chieder grazia / voce servil prosuntuosa vegna, / mirate allor che quell'istessa lingua / forzasi aprir al vostro nome altero / la strada vera dell'eterna vita».

³⁶ Ivi, I, III, c. 11v: «Sovengavi, Reina, che Romani, / il cui gran nome l'universo ammira, / ebber d'Egitto al fin lunga vittoria, / e non barbara gente, ove si mira / nelle imprese maggior fiera natura / più che virtude o bellicosa forza. / Questo non vaglia più nel petto vostro, / ch'abbia a poter appresso mille e mille / ch'in altra età, dalle famose istorie / con pietà i vostri casi ascolteranno». Il concetto è ribadito anche nell'atto III, scena II, dopo il tentativo di Cleopatra di ottenere da Ottaviano la possibilità di morire in patria.

³⁷ Ivi, V, III, cc. 46r-v: «E voi saggi ministri abbiate cura / che con onor al grado suo conforme / sia data Cleopatra a sepoltura. / E una sol pietra e Marc'Antonio e lei / chiuda, con pompa non mai vista altrove, / com' in ambi regnò un'alma istessa, / con un perfetto Amor, fors' al mond' uno, / ch'io ritorno a preparar le genti / a nove imprese di maggior fatica».

oh crudo cambio con l'amara morte.
 [...]
 Rendea poi così vinta
 di meraviglia e di dolor insieme
 ogni più cruda vista,
 ch' ancor il cor attrista
 e la mia lingua preme,
 quel atto altier pietosamente bello
 con cui posava il capo
 sopra l'un braccio, tal che 'l fianco avaro
 non era della neve,
 simile al petto, al ventre e a tutto 'l resto,
 potea lascivo e mesto
 far quel bel corpo ogni pensier mortale,
 perché del tutto vivo
 pareva, s'un crudo morso
 d'aspido, ch'era ancor all'alto braccio
 avvolto, non avesse
 dato segno che l'alma a miglior vita
 poggiando era indi uscita³⁸.

Anche se non si può affermare con certezza che Cesari descriva qui l'*A-rianna* vaticana, certo la statua e il testo della tragedia condividono numerosi dettagli.

Il passaggio verso una tragedia politica, nella quale il volere divino è inoltre inteso come superiore a ogni velleità o capacità umana, è forse ancora più chiaro esaminando l'opera di Celso Pistorelli, canonico secolare della congregazione di San Giorgio in Alga, isola-monastero presso Venezia. È trascorso un quarto di secolo dall'uscita della tragedia di Cesari, e sono venticinque anni che pesano sui contenuti ideologici soggiacenti e sulla struttura dell'opera, stampata a Verona nel 1576: sia per la moltiplicazione di vicende e personaggi (qui sono addirittura 18, compreso il coro stabile), sia per l'attenzione agli eventi politici, militari e del potere imperiale, cioè agli eventi di carattere pubblico, che si legano strettamente ai valori religiosi della fede e dell'abbandono alla Provvidenza.

La causa dei suicidi dei personaggi non è intima e personale, ma è la caduta della città di Alessandria, cinta d'assedio da un Ottaviano mosso da ambizione smodata³⁹. Inoltre, è ben visibile un rovesciamento di prospettiva

³⁸ Ivi, V, II, cc. 43r-44r.

³⁹ C. PISTORELLI, *Marc'Antonio e Cleopatra*, Verona, S. e G. Delle Donne, 1576, I, I, cc. 7r-v: «Così l'imperio grande de' Romani / diviso fu da noi tre capi soli [Ottaviano, Lepido e

importante ai fini della rivalutazione del personaggio di Cleopatra. È infatti Marc'Antonio, con la sua passione sfrenata, la causa della sua rovina, e non viceversa, come afferma il coro alla fine del primo atto⁴⁰:

Amor, Donne mie care,
 e ambizion sfrenata
 cagion faran che questa città cada
 in altrui man, e turbare
 la pace tanto amata
 farà con tutte noi nemica spada,
 e rossa ogni contrada.
 Se la regina nostra
 non era sì cocente
 di costui qui presente
 romano, che per lei tutto si mostra
 foco, sarebbe fuora
 di cotanto duol, che dentro ognor l'accora.
 Ma sempre seguirlo
 gli piacque e 'l fe' consorte (ahi poverina)
 col darsi in suo potere,
 né può restar d'amarlo,
 che fia la sua roina;
 questi n'è in odio al ciel, ma che? Tacere
 meglio fora, e volere
 ciò ch'ella vuol e brama;
 ma pur i' temo ch'ei
 sarà cagione che lei
 verrà de chiunque donna la più grama
 che varchi oggi la terra,
 e forse insieme n'andaran sotterra.

Marcantonio], / a fin di ricondurlo (come prima) / in libertade a' cittadini suoi: / ma non potrà giammai, u' regna 'l vizio / d'ambizion, un'onorata impresa / cogliere 'l bello e desiato frutto; / dove ancor questa fu rotta e disfatta, / da cui era tenuto più abbracciarla, / che 'l crudo Ottaviano desioso solo / di porgli 'l fren e dominar altero, / privo d'ogni pietà, voto di fede, / non rimirando alle promesse fatte / con lievi scuse da inimico infido / levò 'l dominio a Lepido e mandòllo / a far vita privata entro di Roma / fin al suo estremo di con gran vergogna. / Indi non molto si risolse in modo / (imitando 'l parente) di scacciarmi / qual barbaro crudel, che dalla culla / consacrato gli fosse aspro nemico, / a cui volgendo 'l tutto di mia possa, / di giustissimo sdegno l'alma accesa, / con cinquecento legni 'l mar solcando, / e con terrestre esercito copioso, / tentai quanto io potei di superarlo; / ma chi non ha della Fortuna 'l braccio, / poco giova 'l valor, manco la forza».

⁴⁰ PISTORELLI, *Marc'Antonio e Cleopatra*, c. 13v.

Ancora ampio spazio è dedicato al dibattito sulla clemenza; viene inoltre severamente condannato il tradimento perpetrato da parte del “procuratore della regina” Seleuco, e dal precettore dei figli innocenti di Cleopatra, che li conducono nelle mani omicide degli uomini di Ottaviano⁴¹. Quest’ultimo è presentato subito, attraverso le parole di Marc’Antonio, come un personaggio negativo, assetato di potere – e frequentemente i Romani sono accomunati a lupi rapaci⁴².

La vicenda ha inizio dopo la sconfitta di Azio; Marc’Antonio si è rifugiato in Alessandria con Cleopatra, di cui è legittimo marito (è detto, ancora una volta, con insistenza), e dunque re d’Egitto; ma Ottaviano cinge d’assedio la città, intenzionato a uccidere il rivale. Tra sogni premonitori e presagi negativi, la tragedia avanza con continue esortazioni di Cleopatra e del coro ad affidarsi al volere divino⁴³. Le donne di Alessandria hanno un ruolo decisamente positivo, in questa tragedia, a partire dalla Nutrice, esemplare nel suo ritegno per evitare la diffusione di dicerie:

Altro non voglio dir; perché le Donne
spesso favellan più di quel ch’a loro
gli fu narrato, e poi la fama vola
tutta bugiarda di mentite note
ch’apportano a qualcun danno e vergogna⁴⁴.

⁴¹ Ivi, V, II, cc. 43r-44r: «(Bailo) Sola avarizia è stata veramente / c’ha indotto quel malvagio a palesarlo / e che sia ’l ver si guadagnò la gemma / di cui se n’ha adornata la cintura. / Ovver per sua natura iniqua e fella, / ch’è avvezzo a far, se non opre crudeli. / Questo medesimo traditor Teodoro, / che nacque in Chio, con l’eloquenza sua / seppe annullare ’l dir saggio e prudente / d’Achilla Egizio, e d’altri più eccellenti / consiglieri del rege Tolomeo / Dionisio, allorché giovanetto n’era / contra del grande eroe almo Pompeo / quando venne a salvarsi ’n queste parti [...]. / Sicché non sazio ancor di malignare, / ha scoperto ’l garzon [Antillo] che s’era ascoso. [...] / (Cesarione) Gli doveva esser car quanto figliuolo, / avendol governato cotanti anni. (Coro) Il vaso l’odor suo ne perde mai».

⁴² Eccone alcuni esempi. II, II, c. 21r: «(Coro) Unqua nel gregge può saziarsi ’l lupo. / (Ambasciatore di Ottaviano) Perché lo comparate così al lupo? / (Co.) Perché ’l lupo, quantunque ei sia pasciuto, / non resta d’ammazzar tutto l’armento, / insanguinando in quel l’avido dente. / (Amb.) Adunque ’l mio Signor è ormai satollo? / (Co.) Esser non possa mai se non è adesso, / c’ha superato quasi tutto ’l mondo»; III, II, c. 28r: «Come son questi qui nemici nostri, / che sembran tanti lupi / intorno ad una agnella, / per divorarla ingordi / e stracciarla con denti a brano a brano».

⁴³ Per esempio I, IV, c. 13r: «Donne voi dite ’l vero, / ch’ ognor fu cosa bona, / a poner sue speranze in sommi Dei»; IV, III, c. 36v: «(Cleopatra) E andiam divote al tempio / per far l’ufficio pio / che si conviene a morti, / e l’anima mia istessa; / in questo mezzo qualche Dio pietoso / curarà per noi anco, / e ci darà consiglio, e tanta possa / dalle lor man fuggire»; V, I, c. 42v: «I Dei mandan soccorso / a chi si fida in quelli, / in tempo che più giova / all’om basso e mortale».

⁴⁴ Ivi, I, II, c. 9v.

Ma la filoginia del testo è testimoniata anche dallo scambio che si trova nel secondo atto, tra il portavoce di Ottaviano e le donne del coro. Sono infatti queste ultime a rendere attento l'ambasciatore all'importanza di saper giudicare la pertinenza degli ordini ricevuti dal proprio signore, e di rifiutare di ubbidire alle ingiustizie (ancora una volta, è visibile l'influsso di Castiglione)⁴⁵. All'esortazione dell'uomo, che chiede perché dovrebbe stare a sentire il parere delle donne su argomenti che non competono loro, il coro risponde in maniera decisa: «Perché colui, che 'l tutto move e vede, / ancor sotto le gonne / pose virtù e valor più ch'om non crede»⁴⁶. E ancora, nel terzo atto, vi è il lungo dibattito in sticomitia tra il pedagogo Teodoro e il coro sul ruolo attivo che le donne possono assumere in battaglia⁴⁷.

Dopo la morte di Marc'Antonio, Cleopatra incontra Ottaviano; egli si dimostra avido dei tesori egiziani:

Primieramente poi da voi ricerco
i tesor che serbate entro al palazzo,
con le particular vostre ricchezze,
come sarebbe a dir gioie e catene,
pertinenti ad ornarvi i biondi crini,
e a cingervi ricco 'l regio fianco⁴⁸.

La regina, all'opposto, chiede pietà per i figli, e la morte per sé. Ottaviano rifiuta seccamente, elencando gli oltraggi di cui ella, a suo modo di vedere, si è resa colpevole⁴⁹. A nulla valgono, naturalmente, le proteste della donna, a

⁴⁵ Ivi, II, II, c. 21r: «Non dovete obbedirlo essendo ingiusto»; cfr. CASTIGLIONE, *Cortegiano*, II, 23: ci si chiede «se un gentiluomo, mentre che serve a un principe, è obligato a ubidirgli in tutte le cose che gli commanda, ancor che fossero disoneste e vituperose».

⁴⁶ Ivi, II, II, 21r.

⁴⁷ Ivi, III, II, cc. 28v-29r: «(Coro) Combatterem quando farà bisogno. / (Teodoro) È spento 'l bel valor delle Amazzone. / (Co.) Se ne trova oggidì di più gran core. / (Teo.) Passerin contro 'l Re degli altri uccelli. / (Co.) Dico da opporsi ad ogni almo campione. / (Teo.) Forse in qualche battaglia non mortale. / (Co.) Ad ogni sorte di periglio e danno. / (Teo.) È troppo delicato 'l vostro sesso. / (Co.) L'animo è quel che val più della forza. / (Teo.) Allor che vien guidato con giudizio. / (Co.) Talvolta è gran prudenza nella donna. / (Teo.) Spesso è nell'omo e quasi sempre stanzia. / (Co.) Si dice pur che 'l consiliar di rado / della donna è fallace [...]».

⁴⁸ IV, IV, c. 37r. Segue, da parte di Cleopatra, un lungo elenco di oggetti che fanno parte del suo tesoro, interrotto solo dalle esortazioni di Ottaviano a continuare il catalogo.

⁴⁹ IV, IV, c. 40r: «Se noverar volesse ad uno ad uno / gli oltraggi e i torti che quest'anni addietro / avete fatto alla persona nostra, / intrarebbe un caos tanti son quelli. / Ma questo solamente sovvenire / vi voglio, che voi temeraria foste / sola cagion, che Marcantonio meco / ha voluto la gara, e l'allettaste / con finti modi e gesti ritessuti / d'astuta venustà, ch'ebbero forza / di farlo tutto a voi divoto e schiavo, / a mal grado, e disnor di mia sorella, / che per voi la disciolse dal connubio. / Né contentaste avervi 'l per consorte, / e ritenerlo effeminato accanto, / che

sua volta sorda alle preghiere del coro, Cleopatra si uccide facendosi mordere dall'aspide. La spietatezza di Ottaviano si abbatte ugualmente, aggravata dal tradimento, sui figli della regina, Cesarione e Antillo, colpevoli unicamente di essere possibili contendenti al potere⁵⁰.

Nello spazio di trent'anni, la vicenda di Cleopatra è dunque recepita in modo diverso, come dimostrano le discordanti interpretazioni fornite dai tre tragediografi. Le stesse azioni sono lette e presentate in accordo al messaggio morale che si vuole veicolare, per rispondere alle attese del pubblico o guidare la sua interpretazione. Se in Giraldi restano attribuiti a Cleopatra alcuni tratti negativi, la regina è tuttavia vista principalmente come protagonista di una storia di eccessiva passione amorosa, e pur tuttavia né scellerata né manipolatrice, e pronta a uccidersi per proteggere la propria libertà. In Cesari, Cleopatra è invece la regina che può dialogare alla pari con il futuro imperatore romano, un'eroina virile che farebbe di tutto pur di proteggere il regno dall'invasore nemico, ma che è vittima della Fortuna. Infine, con Pistorelli, Cleopatra giunge a essere un bersaglio quasi innocente del comportamento maschile: dell'amore eccessivo di Marc'Antonio, incapace di trattenere la propria passione e di guidarla con la ragione, da un lato, e delle brame di potere di Ottaviano, a sua volta privo di autocontrollo, dall'altro.

A partire dalla riscoperta dell'antichità, e della riproposta che di essa avanzano gli artisti e gli storici contemporanei, si compie dunque nel Cinquecento un processo che trasforma la Cleopatra manipolatrice e lussuriosa della tradizione romana e medievale dapprima nella detentrica di un potere e di una abilità nel regnare pari a quella dei più grandi condottieri romani, e alla fine nella vittima degli eccessi maschili, che devono essere contenuti grazie alla ragione e alla morale, per evitare di condurre sé stessi e gli altri alla catastrofe.

l'induceste ancor con tante vele / solcare 'l mare, con superbia iniqua, / e minacciar allo roman dominio, / u' senza dubbio alcun vi pensavate / d'ornarvi 'l capo di corona tale, / e credendo pigliar quella più ricca, / perdeste la minor, che così avviene / a chi abbracciar vol tutto, e nulla stringe».

⁵⁰ Ivi, V, IX, 51v-52r: «(Paggio) Commise Ottavian, nefando e rio, / ad un de' suoi più abominoso ed empio / che legasse 'l garzon [Antillo], e 'l conducesse / dietro a' suoi passi in un secreto ostello, / nel qual v'era l'immagine scolpita / di Cesar', e ordinò che 'l manigoldo / davanti a quella gli levasse l'alma»; V, x, c. 52r: «(Bailo) Tra Sciti e Lestrigoni già non credo / che si tolga di vita un pargoletto / puro, che non lo merta. / (Coro) Chi è stato quel che così grave errore / ha commesso tra noi? / (Ba.) Questo perfido Tartaro e ferigno / c'ha dato morte al suo dolce germano / Cesarion fanciullo. / (Co.) Ha levato dal mondo etiamdio questo? / (Ba.) Lo fe' decapitare senza pietade».

Una Sofonisba per le donne (Corneille, 1663)*

Claude Bourqui (Université de Fribourg)

Nel 1663 Pierre Corneille, al culmine del proprio successo, propone al pubblico una nuova tragedia intitolata *Sophonisbe*. Questa scelta suscita stupore, persino disapprovazione¹. La regina cartaginese, che occupava una posizione di riguardo fra le “donne illustri” celebrate dalle raccolte specializzate dell’epoca barocca², è, in effetti, l’eroina di una tragedia del 1635, considerata ormai parte del canone letterario agli inizi degli anni sessanta: la *Sophonisbe* di Jean Mairet. Offrendo una nuova versione della vicenda, allorché il testo precedente è ancora rappresentato sulla scena, Corneille si discosta notevolmente dalla prassi dell’epoca³.

Tuttavia, l’audacia di questa iniziativa non interessa soltanto la storia del teatro francese. La *Sophonisbe* “rinnovata” che egli fa mettere in scena è il risultato di un’attenta ricerca sul significato del soggetto, oltre che sulla natura dell’effetto tragico, e può, dunque, rientrare fra le riflessioni avanzate nell’ambito di questo volume. Un secolo e mezzo dopo Trissino, quando si spengono gli ultimi fuochi del teatro barocco, uno dei maggiori autori della storia teatrale occidentale riprende il mito fondatore della tragedia italiana del Rinascimento, lo sottopone a un’analisi critica, e da esso trae un’opera che cerca di rispondere alle esigenze di un pubblico che nutre altre attese nei riguardi dello spettacolo teatrale. Attraverso il contrasto che si rivela con la drammaturgia dei suoi predecessori transalpini, la proposta di Corneille dovrebbe così permetterci di comprendere meglio le particolarità, e i limiti,

* La traduzione del saggio dall’originale francese è di Sandra Clerc, che ringrazio sentitamente.

¹ La *Sophonisbe* di Corneille è messa in scena nel gennaio del 1663 dalla *troupe* regale dell’Hôtel de Bourgogne. Nelle settimane successive appaiono numerosi libelli stampati che si pronunciano pro o contro la *pièce*. Questo insieme di pubblicazioni è spesso indicato come “querelle de *Sophonisbe*”.

² In primo luogo, la raccolta delle *Femmes illustres* (1645) di Madeleine e Georges de Scudéry (consultabile online all’indirizzo <http://www.farum.it/salondesfemmesillustres>).

³ La prefazione dell’edizione a stampa della tragedia, apparsa nell’aprile dello stesso anno, inizia con una giustificazione di Corneille a questo proposito.

della versione trissiniana, ma, senza dubbio, anche delle tragedie che vedono protagoniste eroine femminili presentate dagli eruditi italiani al pubblico delle corti e delle accademie.

Tale impresa acquista tuttavia senso soltanto se, come prima cosa, si tiene conto delle importanti differenze rilevate dall'esame delle condizioni della produzione teatrale. Un secolo dopo la fioritura della cosiddetta tragedia rinascimentale e barocca, nel cuore della capitale di un regno che si ritiene il più avanzato sul piano della civilizzazione, Corneille produce le proprie *pièces* in un ambiente che non ha più molto in comune con quello di Trissino, di Dolce, o di Della Valle. Il teatro francese del Seicento è un vero e proprio teatro commerciale, come il teatro elisabettiano o la commedia dell'arte, benché pretenda di conservare stretti legami con la tradizione dotta grazie al rispetto di alcuni principi aristotelici⁴. I testi composti da Corneille sono perciò destinati a soddisfare imperativamente un pubblico che si aspetta, in cambio della somma di denaro pagata per assistere allo spettacolo, di provare emozioni numerose e intense. Questo pubblico, inoltre, è informato da un'ideologia rivendicata come moderna. Si tratta anche, certo, di un pubblico di corte – o, comunque, all'interno del quale la corte costituisce una componente essenziale. Ma è adepto di una cultura che possiamo definire “gineco-centrica”. Non soltanto le donne ne costituiscono una porzione importante. Ma, soprattutto, esse assumono la predominanza nella scelta dei modelli e dei valori, imponendo una nuova cultura cortese, paradigma di riferimento in seno alle *élites* francesi nel corso degli anni cinquanta del Seicento, dopo che i tumulti della Fronda hanno segnato il declino dell'ideologia bellica⁵.

Un tragediografo scrive, di conseguenza, “per le dame”: « si l'on n'a leur approbation, on a beau travailler et se donner de la peine, on ne réussira jamais », dice il cronachista Donneau de Visé, nel terzo tomo delle sue *Nouvelles Nouvelles*⁶, pubblicate nello stesso anno della creazione della *Sophonisbe*. Tutti gli autori si adattano a questa realtà: Molière scrive una “*École des*

⁴ Sin dagli trenta del Seicento, quando Richelieu accorda la protezione ufficiale dello Stato all'attività teatrale parigina, gli autori drammatici si sforzano di tenere conto dei precetti esposti nella *Poetica* e nei commenti italiani e francesi al trattato.

⁵ L'importanza di questa nuova cultura cortese, definita “galante” o “mondana”, è stata evidenziata nella sintesi che Alain Viala ha dedicato all'argomento, intitolata *La France galante* (Paris, PUF, 2006).

⁶ J. DONNEAU DE VISÉ, *Nouvelles Nouvelles*, 1663 (edite da C. Bourqui e Ch. Schuwey, online all'indirizzo www.nouvellesnouvelles.fr), t. III, p. 165: «se non si ottiene la loro approvazione, possiamo tanto lavorare e impegnarci, ma non avremo mai successo». Quando non altrimenti indicato, le traduzioni sono di Sandra Clerc.

femmes" (1663), che gioca in modo ironico con le questioni dell'educazione femminile, e le tragedie diventano "galanti", nel senso che esse accordano un'importanza crescente alle relazioni di seduzione tra i sessi. Corneille, negli ultimi anni della sua carriera, non è da meno.

È quindi proprio una «Sofonisba per le donne» che Corneille ha in mente quando riprende il soggetto nel quale si erano già distinti Trissino e Mairet. In questo progetto si riconosce, senza grosse sorprese, il drammaturgo che, quattro anni prima, nella versione d'*Edipo* da lui proposta, non aveva esitato a trasformare profondamente il racconto mitologico, in modo da non indispettire « nos dames, qui composent la plus belle partie de notre auditoire »⁷, come affermato nella prefazione della *pièce*.

Ma la vicenda di Sofonisba era di per sé adatta a fornire uno spettacolo che potesse soddisfare il pubblico appena descritto? È vero che la storia, così com'è trasmessa da Tito Livio⁸, e nelle versioni di Trissino e Mairet, corrispondeva all'esigenza aristotelica di mostrare atti di violenza nelle alleanze, e dunque, per principio, offriva una struttura ideale per lo spettacolo tragico – Corneille, nelle sue opere precedenti, aveva seguito più volte questo precetto⁹. Tuttavia, alcune fragilità del soggetto erano d'altra parte evidenti e non potevano essere ignorate.

La prima risiede nel susseguirsi delle cause che portano l'eroina all'esito fatale. Non possiamo che constatare che esso non dipende direttamente dalle decisioni e dalle azioni di Sofonisba stessa. La regina non ha compiuto alcun errore¹⁰ che possa essere considerato causa della catastrofe. Ha accettato il matrimonio con Massinissa come soluzione conveniente da ogni punto di vista: amava il vincitore, e le nozze le hanno permesso di conservare il proprio onore. Al più, avremmo potuto considerare la sua unione con un uomo già sposato come un errore. Ma questo aspetto non ha alcun ruolo nella decisione romana di annullare il matrimonio e di farla sfilare in trionfo. Da questo punto di vista, Sofonisba è una pessima eroina aristotelica: non corrisponde alla definizione del protagonista mezzano, che commette un errore che causa un rovesciamento dalla felicità all'infelicità, come dichiarato nel capitolo tredicesimo della *Poetica* di Aristotele.

⁷ «Le nostre dame, che compongono la parte più bella del nostro pubblico». P. CORNEILLE, *Edipe* (1659), in *Œuvres complètes*, a cura di G. COUTON, Paris, Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade"), 1987, t. III, pp. 18-19.

⁸ *Ab urbe condita* XXX, 12-15.

⁹ L'esempio più evidente e celebre è la tragedia *Horace* (1640).

¹⁰ Nessuna "amartia", come spiega Valentina Gallo nel suo contributo al presente volume, pp. 45-64.

Ciò aveva un'importanza relativa per i drammaturghi italiani del Rinascimento: la coerenza nel susseguirsi degli accadimenti è un criterio secondario nella composizione di una tragedia. Ci si occupa, prima di tutto, dello sviluppo della vicenda, quale si presenta nelle fonti disponibili. La tragedia tende a farsi lamento querimonioso e, in questo modo, non deve interrogarsi con precisione sulle motivazioni che muovono le azioni dei personaggi.

Per Corneille la situazione è totalmente diversa. Per soddisfare il suo pubblico, come si è detto, egli deve creare una struttura che generi emozioni numerose e profonde. Procedimenti quali la *suspense*, la sorpresa – il *coup de théâtre* – le scene di confronto fra personaggi, le agnizioni, sono finalizzati a provocare questi “momenti forti”. Ma tutti sono debitori, in un modo o nell'altro, nei confronti dell'empatia provata per l'eroe. Ora, quale sentimento può suscitare il destino di una donna precipitata verso un esito fatale, se ella non ha commesso alcun errore che possa aver causato la catastrofe? Un personaggio del genere non ispira né terrore né pietà, stando al capitolo XIII della *Poetica* di Aristotele. Per Corneille, che si appropria di alcuni dei precetti della *Poetica* non per rispetto dell'autorità antica, ma perché essi corrispondono, a suo modo di vedere, al funzionamento reale del teatro, questo difetto è imperdonabile.

Un secondo punto debole poteva essere riscontrato nell'importanza secondaria accordata all'amore, e nell'indeterminatezza del ruolo di questa passione nell'evoluzione dell'intrigo. Ovviamente un sentimento amoroso lega i due protagonisti: Massinissa e Sofonisba sono innamorati l'uno dell'altra. Ma questo sentimento non costituisce la motivazione dell'azione verso la quale il tutto converge, cioè il suicidio dell'eroina. Sofonisba, in effetti, non si uccide per amore; si uccide per la “gloria”, come si dice in Francia nel Seicento, cioè per fedeltà al proprio onore. Non è l'amore che ella prova per Massinissa che la spinge alla morte, sono la sconfitta militare e la prigionia. L'amore è, in fin dei conti, un dato accessorio e, in quanto tale, non può essere messo in primo piano all'interno dell'opera, né sfruttato sul piano emozionale. Trissino se n'era perfettamente fatto una ragione. La sua *Sofonisba* non traeva alcun effetto dalla relazione amorosa che univa l'eroina e Massinissa: una sola scena vedeva gli amanti incontrarsi¹¹; i sentimenti reciproci provati dai due personaggi non fornivano spunti per la creazione di effetti lirici o patetici. Corneille non può accontentarsi di un soggetto così poco “erotico”. Ha bisogno delle risorse emotive procurate dall'evocazione dell'amore. Gli stessi difetti l'avevano recentemente spinto a trasformare la vicenda di *Edipo*,

¹¹ G.G. TRISSINO, *Sofonisba*, I, 5.

facendone una tragedia nella quale il pericolo affligge una coppia d'amanti, e non converge sull'eroe eponimo se non al momento dello scioglimento¹².

Infine, e direi soprattutto, era la rappresentazione della donna a essere problematica. Sofonisba appare privata del controllo sul suo destino: sono le autorità romane e Massinissa che determinano la sua sorte. Persino la decisione del suo suicidio, atto di libertà supremo, è presa sotto l'influenza altrui. Donna vittima, alla mercé di un potere superiore, o perseguitata o sacrificata: è questo il modello dell'eroina della tragedia convenzionale diffusa nel Rinascimento¹³. La donna si distingue soltanto per la sua fermezza d'animo, per la sua "*constance*", per riprendere il termine elogiato dai contemporanei – detto altrimenti, per la sua capacità di sopportare le avversità.

Mairet aveva già tentato di correggere questa prospettiva, facendo di Sofonisba una donna intrigante, scaltra e ingannatrice, che a null'altro doveva il suo destino funesto che alla codardia di Massinissa. Corneille doveva andare oltre. Il pubblico al quale si rivolge è immerso in una "guerra dei sessi", manifestatasi verso la fine degli anni Cinquanta del Seicento¹⁴. Dal lato degli uomini ci si diverte a rimettere in discussione il modello cortese che governa i rapporti tra uomini e donne negli ambienti mondani. Dal lato delle donne si pretende di rifiutare la sottomissione al potere maschile (e ci si fregia così, con tono giocoso, del qualificativo di *précieuses*). Al di là dell'aura scherzosa che accompagna queste manifestazioni, si rivela un vero e proprio movimento d'emancipazione: le donne aspirano a riprendere il controllo – assumendosi le conseguenze – della loro vita amorosa e del loro corpo.

Si capisce allora che Sofonisba, agli occhi degli spettatori di Corneille, appaia veramente come un'anti-eroina, e che il soggetto sfruttato da Trissino e Mairet rappresenti una sorta di ossimoro: doveva essere, di per sé, il soggetto che meno sarebbe piaciuto al pubblico. Ed è senza dubbio per questo che la vicenda interessa Corneille. Realizzare una *Sofonisba* moderna, che risponda alle esigenze di un pubblico abituato ai valori femminili, una *Sofonisba* per le

¹² La versione di Corneille, creata nel 1659, intende correggere i difetti del soggetto, ricordati nella prefazione dell'edizione a stampa: « l'amour n'ayant point de part dans ce sujet, ni les femmes d'emploi, il était dénué des principaux ornements qui nous gagnent d'ordinaire la voix publique » (« non avendo l'amore alcun ruolo in questo soggetto, e le donne non essendo agenti, era privo dei principali abbellimenti che generalmente ci rendono favorevole la voce del pubblico »; CORNEILLE, *Edipe*, p. 19).

¹³ Per esempio nella *Canace* di Sperone Speroni, nell'*Orazia* di Pietro Aretino e nella *Didone* di Lodovico Dolce, per limitarci ai testi più noti.

¹⁴ Si veda sull'argomento J.-M. PELOUS, *Amour précieux, amour galant (1650-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaine*, Paris, Klincksieck, 1980.

donne, costituirebbe un vero e proprio *exploit*. E Corneille è solito a questo genere di riuscite¹⁵, di cui non può fare a meno.

Come procede dunque Corneille? Quali modifiche opera, all'interno del soggetto tratto da Tito Livio, per raggiungere il proprio obiettivo?

La prima modifica concerne lo scioglimento. La Sofonisba di Corneille si avvelena, come vuole la storia, ma non su suggerimento o con l'aiuto di Massinissa, benché egli le proponga questa soluzione inviandole un messaggero con il veleno, conformemente a quanto riportato da Tito Livio¹⁶. Ma Sofonisba rimanda indietro l'emissario con un messaggio di rifiuto¹⁷. Non per questo rinuncia ad avvelenarsi, ma lo fa con il veleno scelto da lei. Corneille, con audacia, sfrutta così gli interstizi della storia: l'azione di Massinissa è compiuta, e l'eroina muore, conformemente a quanto riportato da Tito Livio. Soltanto le circostanze precise dell'avvelenamento sono mutate. La verità storica è rispettata nei suoi nodi essenziali. Il significato dello scioglimento e, di conseguenza, dell'insieme del destino della regina cartaginese è tuttavia profondamente modificato: non è più la storia di una donna sacrificata, vittima della propria impotenza; è la storia di una donna che sceglie deliberatamente di suicidarsi piuttosto che subire la vergogna – in un certo senso, una variante di Lucrezia¹⁸. Ed evidentemente, è la storia di una donna libera, che ha disposto della propria vita, e del suo corpo, senza influenza maschile. « Sur moi, quoi qu'il en soit, je me rends absolue »¹⁹ afferma prima di prendere la decisione fatale.

Ma il problema principale non era comunque risolto. Sofonisba continuava a non avere responsabilità nel susseguirsi delle cause che la portano al suicidio. E, in primo luogo, nella sconfitta militare che la rende prigioniera al pari di Siface. Corneille apporta, quindi, una seconda modifica, aggiungendo un episodio autorizzato dall'indeterminatezza dei dati storici. La sua opera inizia con una tregua nel conflitto che oppone i Romani agli alleati dei Cartaginesi attorno a Cirta. Viene formulata una proposta di pace; Siface giunge da Sofonisba per presentargliela. La regina rifiuta, considerandola

¹⁵ La riconfigurazione completa del soggetto di Edipo ne rappresenta la testimonianza più recente.

¹⁶ *Ab urbe condita* XXX, 15.

¹⁷ V, 2, vv. 1605-1614.

¹⁸ Il soggetto di Lucrezia è stato poco sfruttato sulla scena francese del XVII secolo. Non si conoscono che due *pièces*, scritte negli anni Trenta: *La Lucrece romaine* (1636) di Chevreau e la *Lucrece* (1639) di Du Ryer.

¹⁹ V, 1, v. 1526 («Sia quel che sia, mi rendo padrona di me stessa»).

una soluzione vergognosa, e rispedisce il marito a combattere²⁰. Non soltanto si rivela così, in questa occasione, come una “donna forte”, intransigente e fedele a Cartagine (mentre, al contrario, il suo sposo si rivela molto più conciliante, pronto a ipotecare la propria “gloria” per una soluzione accomodante), ma soprattutto tale decisione, prolungando la battaglia che sfocia in una sconfitta, è causa della prigionia e delle sue conseguenze: la prospettiva di essere trascinata in trionfo a Roma, e il suicidio che ne risulta. Sofonisba ha così compiuto la colpa che fa di lei un personaggio aristotelico.

Su cosa si fonda questa decisione fatale? Potremmo immaginare che essa risulti da una forma di *ubris*: l'eccesso di virtù guerriera, l'ossessione patriottica, il gusto smodato della “gloria” spingono il personaggio a prendere decisioni fatali, come era per esempio il caso nella tragedia di *Orazio*, composta vent'anni prima²¹. Non è così che vede le cose il Corneille degli anni Sessanta. La questione della fedeltà agli ideali dell'etica nobiliare non si pone più negli stessi termini come sotto Richelieu. E, diciamolo chiaramente, essa non *tocca* le donne.

Al contrario, l'errore amoroso è un soggetto che appassiona i contemporanei. La novella detta “galante”, che conosce il suo pieno sviluppo proprio agli inizi degli anni Sessanta²², è ricca di esempi di donne che vanno incontro a destini funesti perché non hanno saputo controllare i propri sentimenti amorosi.

È proprio questa la via scelta da Corneille. Egli introduce nella storia di Sofonisba un nuovo personaggio femminile, chiamato Erissa, regina di un regno alleato dei Romani e prigioniera di Siface. Erissa è stata promessa in sposa a Massinissa al posto di Sofonisba. Permettendo la liberazione della prigioniera, la pace avrà dunque come conseguenza l'eliminazione dell'ostacolo al matrimonio prospettato. Erissa è quindi una rivale diretta di Sofonisba (che ne prova un « *chagrin secret* »²³), ed è a causa della gelosia che ella si oppone alla fine del conflitto.

Sofonisba ha dunque sbagliato, ma sul piano amoroso. Presa nelle angustie della rivalità femminile, non è stata capace di dominare la propria passione. Lo confessa ella stessa ammettendo di aver ceduto a « la folle ardeur

²⁰ I, 4, vv. 325-386.

²¹ La *pièce*, composta nel 1640, narra la vicenda degli Orazi e dei Curiazi. L'eroe eponimo uccide la sorella, che ha maledetto Roma dopo aver perso il promesso sposo che apparteneva alla famiglia dei Curiazi.

²² *La Princesse de Montpensier* di Madame de La Fayette è del 1662.

²³ I, 2 v. 81 («una frustrazione privata»).

de braver ma rivale »²⁴. Riconosce persino di essersi comportata esattamente come una “*précieuse*”: nonostante abbia rifiutato Massinissa in nome della fedeltà alla patria, si è tuttavia sforzata di conservare il controllo della vita sentimentale del proprio spasimante, pretendendo di decidere sulla scelta della sua sposa, secondo un principio che la regina non esita a formulare in questo modo: « On se plaît à régner sur ce que l'on dédaigne »²⁵.

Alfine dunque Corneille ci presenta un'eroina non priva di potere nel conflitto che oppone Roma a Cartagine (ella riesce a convincere Siface a ritornare sul campo di battaglia), ma che, pur pretendendo di esercitare un controllo assoluto sui propri sentimenti²⁶, è, come ogni donna, soggetta ai pericoli dell'amore, e a essi soccombe, presa al laccio della gelosia. E come per tutte le altre donne, le conseguenze sono terribili²⁷. Tuttavia l'eroina di Corneille le accetta: non si ritrae davanti al suicidio, ma lo trasforma in un gesto di perfetta libertà.

Questa rapida descrizione permette di valutare quanto la nuova Sofonisba si accordi armoniosamente con le aspirazioni femminili degli anni Sessanta. Ancor più perché il testo dell'opera sottolinea, a più riprese, che la regina cartaginese aveva dovuto sacrificare il proprio amore verso Massinissa a vantaggio di un valore superiore, ch'ella chiama certo “la gloria”, ma che presentava nei fatti le stesse caratteristiche della “reputazione” che ostacolava la felicità amorosa di numerose donne del pubblico²⁸.

Due altri elementi rafforzavano ulteriormente l'affinità con il gusto e i valori delle « *dames* ». Il primo scaturiva logicamente dall'indipendenza che lo sviluppo dell'intrigo accordava alle scelte di Sofonisba. Se la regina decide autonomamente di suicidarsi, quali sono le conseguenze del suo atto sulla proposta di Massinissa, che la invitava ad avvelenarsi? Il suo nuovo marito è, per forza di cose, escluso dalla decisione finale, e la proposta da lui formulata non

²⁴ V, 1, v. 1546 («folle desiderio di sfidare la mia avversaria»).

²⁵ I, 2, v. 132 («Ci dilettiamo a regnare su ciò che sdegniamo»). Il concetto di “*précieuse*”, divenuto di moda sull'onda del successo del romanzo *La Précieuse* (1658) dell'abate Michel de Pure e della commedia *Les Précieuses ridicules* (1659) di Molière, è abbondantemente sfruttato nella produzione letteraria degli inizi degli anni Sessanta. Con questo termine è designata una donna che rifiuta di piegarsi al gioco della relazione amorosa, esigendo costantemente i segni del favore maschile senza mai rispondere ad essi in senso positivo.

²⁶ Come quando afferma « Mon amour voudrait plus ; mais je règne sur lui » (V, 5, v. 1455; «Il mio amore reclamerebbe di più; ma su esso io domino»).

²⁷ Per Sophonisbe sarà la morte. Per altre, sarà la perdita della reputazione, che porta alla catastrofe sociale e al trauma psicologico.

²⁸ Sulle questioni sollevate dal termine, si veda la scheda « *réputation* » nell'edizione online delle *Nouvelles Nouvelles* (disponibile all'indirizzo <http://www.unifr.ch/nouvellesnouvelles/pEdition.html>).

appare più come una soluzione onorevole. In qualche modo, se Sofonisba è di per sé eroica, in modo totalmente indipendente, allora Massinissa non può esserlo. La storia tradizionale gli accordava un ruolo difficile, per il fatto che egli stesso non si suicidava²⁹. Ma eccolo istigatore di una soluzione che, venendo rifiutata, pone la sua azione sotto una luce sfavorevole. Massinissa, posto in scacco, appare, in poche parole, come un codardo. Altre sequenze dell'opera rafforzano questa rappresentazione. Confrontato al rifiuto romano di riconoscere il suo matrimonio con Sofonisba, egli cede alla supplica³⁰, si pretende vittima dell'amore³¹. Sofonisba non si trattiene dall'esprimere la sua profonda delusione circa le virtù di quest'uomo, al quale ella aveva concesso il proprio amore. Ecco come lo descrive a Erissa, in occasione del loro ultimo colloquio:

Je vous l'ai pris vaillant, généreux, plein d'honneur,
Et je vous le rends lâche, ingrat, empoisonneur ;
Je l'ai pris magnanime, et vous le rends perfide ;
Je vous le rends sans cœur, et l'ai pris intrépide ;
Je l'ai pris le plus grand des princes africains,
Et le rends, pour tout dire, esclave des Romains³².

Questa debolezza maschile tocca anche Siface: privo di linea di condotta (egli non esita a collaborare con i Romani, non appena muta il vento³³), ingenuo al punto da essere ingannato dalla pace proposta dai nemici (è l'esatto contrario del "prudente" celebrato dalla letteratura morale dell'epoca), mutevole e manipolabile³⁴, egli non esercita, inoltre, alcun controllo sui propri sentimenti amorosi. Si sottomette senza condizioni alla donna amata:

Mais dès que Sophonisbe avec son hyménée
S'empara de mon âme et de ma destinée,

²⁹ Tito Livio narra come Massinissa si consoli rapidamente della perdita dell'amante grazie ai favori attribuitigli da Scipione (*Ab urbe condita* XXX, 15).

³⁰ « Et faut-il à genoux vous parler comme aux dieux ? » (IV, 3, v. 1332; «E bisogna, inginocchiati, parlarvi come agli dei?»).

³¹ « Vous parlez tant d'amour, qu'il faut que je confesse / Que j'ai honte pour vous de voir tant de faiblesse » («Voi parlate tanto d'amore, che bisogna ch'io confessi / che provo vergogna per voi nel veder tanta debolezza»), gli risponde Lelio (IV, 3, vv. 1361-1362).

³² «Ve l'ho preso valente, generoso, pien d'onore, / E ve lo rendo codardo, ingrato, avvelenatore; / L'ho preso magnanimo, e ve lo rendo perfido; / Ve lo rendo senza cuore, e l'ho preso intrepido; / L'ho preso il maggior principe africano, / E lo rendo, per dir tutto, schiavo dei Romani» (V, 4, v. 1659-1666).

³³ I, 4, v. 260 segg.

³⁴ Sofonisba lo convince facilmente a tornare a combattere quando egli era giunto per proporre la pace (I, 4, vv. 371-377).

Je suivis de ses yeux le pouvoir absolu,
Et n'ai voulu depuis que ce qu'elle a voulu³⁵.

E si lascia dettare il proprio comportamento:

Sophonisbe par là devint ma souveraine,
Régla mes amitiés, disposa de ma haine,
M'anima de sa rage, et versa dans mon sein
De toutes ses fureurs l'implacable dessein³⁶.

La sconfitta militare lo pone nella posizione di un marito che deve cedere la propria donna a un altro; in altre parole, un cornuto³⁷. Ed è proprio come un volgare cornuto che egli si comporta: protesta invocando i valori coniugali, si scandalizza davanti a Lelio, e lascia la scena dichiarando di volersi vendicare di Sofonisba.

Questa, dal canto suo, non esita a sbarazzarsi del suo manchevole marito. Comunica brutalmente a Siface, degradato al rango di prigioniero, la terribile verità (« étant dans les fers, vous ne m'êtes plus rien »³⁸), e asserisce che, non essendo stato capace di suicidarsi a seguito della disfatta, egli non è più degno di essere il suo sposo. Dato che « l'hymen se rompt par l'esclavage »³⁹, ella è libera e può sposare Massinissa. Per chiarirci: è un vero e proprio divorzio che la regina sta reclamando, di fronte a un pubblico che considera con benevolenza l'idea "moderna" che, quando il marito non si rivela all'altezza, una donna ha diritto alla separazione⁴⁰. A Siface, che invoca « la foi conjugale »⁴¹, Sofonisba risponde con feroce ironia che, da buona sposa, ella segue il

³⁵ «Ma da quando Sofonisba col suo imeneo / Si impadronì della mia anima e del mio destino, / Ho seguito attraverso i suoi occhi il potere assoluto, / E non ho voluto da allora altro che quello ch'ella voleva» (IV, 2, vv. 1189-1192).

³⁶ «Sofonisba così diventò mia sovrana, / Controllò le mie amicizie, diresse il mio odio, / Mi animò della sua rabbia, e versò nel mio seno / Di ogni sua furia l'implacabile segno» (IV, 2, vv. 1201-1204).

³⁷ Il personaggio del cornuto è abbondantemente presente nella letteratura e nella cultura mondane degli inizi degli anni sessanta del Seicento, prolungando il successo della commedia *Le Cocu imaginaire* ("Il cornuto immaginario", 1660) di Molière. L'infatuazione si spiega con il ripensamento dei rapporti tradizionali fra i sessi che caratterizza il periodo e che si manifesta inoltre con l'apparizione degli scherzi sulla "preziosità".

³⁸ «Prigioniero, non siete più nulla per me» (III, 2, v. 856).

³⁹ «L'imeneo è rotto dalla schiavitù» (III, 6, v. 1050).

⁴⁰ La possibilità del divorzio, eccezionale nel diritto matrimoniale dell'Ancien Régime, è discussa ed esaminata nelle finzioni letterarie dell'epoca (si veda in particolare la « Histoire de Césonie » nella quinta parte della *Clélie* di Madeleine e Georges de Scudéry, stampata nel 1660).

⁴¹ II, 6, v. 1062.

suo esempio: egli ha scelto di restare in vita, e di conseguenza anche lei – ma questo implica di poter vivere la sua vita: « si je vis encor, ce n'est pas pour vous suivre »⁴². Ella conclude congedandolo: « Réglez-vous là-dessus, sans vous plaindre de rien »⁴³.

Ai personaggi maschili, incapaci di soddisfare i criteri dell'etica nobiliare che aveva caratterizzato fino a quel momento gli eroi di Corneille, si oppone dunque il coraggio di Sofonisba, ma anche quello di Eriisa. Poiché, nel sistema dei personaggi corneilliani, la rivale della regina non ha soltanto la funzione di motivare le decisioni di quest'ultima⁴⁴, ma ha anche il ruolo di omologa confrontata a problemi in gran parte simili. Eriisa, in effetti, deve affrontare, a sua volta, avversità sul piano politico (è anch'essa prigioniera) e sul piano amoroso (ha una rivale all'amore di Massinissa). L'attitudine da lei adottata in queste circostanze si delinea come alternativa a quella di Sofonisba. Benché sia gelosa, Eriisa riesce a controllare il sentimento e a dissimularlo (rivelando in un monologo le sue idee in quest'ambito⁴⁵). Affrontando i colpi della fortuna, ella adotta un'attitudine misurata, avvicinabile a una posizione scettica (« Je tiens tout fort douteux tant qu'il dépend des hommes »⁴⁶): non tirare conclusioni, né prendere decisioni affrettate, non rivelare le proprie vere intenzioni e aspettare di vedere come evolvono le cose.

Ma, soprattutto, Eriisa rappresenta un modello di comportamento femminile ideale, stabilendo una distinzione netta tra la funzione politica e la sua vita privata di donna. Ella dichiara l'autonomia dei due ambiti a Lelio:

Disposez de mon sceptre, il est entre vos mains :
Je veux bien le porter au gré de vos Romains.
Je suis femme ; et mon sexe accablé d'impuissance
Ne reçoit point d'affront par cette dépendance ;
Mais je n'aurai jamais à rougir d'un époux
Qu'on voie ainsi que moi ne régner que sous vous⁴⁷.

La donna accetta i limiti del potere accordato al proprio sesso sul piano

⁴² «Se ancora vivo, non è per seguir voi» (III, 6, v. 1093).

⁴³ «Regolatevi in base a questo, senza lamentarvi di nulla» (III, 6, v. 1112).

⁴⁴ « Un aiguillon à Sophonisbe pour précipiter son mariage » («uno stimolo per Sofonisba a por fine al suo matrimonio»), dice Corneille nella prefazione (cit., p. 385).

⁴⁵ II, 1, vv. 508-516.

⁴⁶ «Considero tutto molto incerto finché dipende dagli uomini» (II, 2, v. 548).

⁴⁷ «Disponete del mio scettro, è nelle vostre mani: / Son pronta a portarlo con piacer dei vostri Romani. / Son donna; e il mio sesso indebolito dall'impotenza / Non riceve alcun affronto da questa soggezione; / Ma mai avrò da arrossire per uno sposo / Che, come me, non possa regnare altrimenti che sotto di voi» (V, 6, vv. 1741-1746).

politico: questo per lei non corrisponde a un'umiliazione. Al contrario, Erisa non può concedere la propria mano a un uomo che si è visto privare del potere politico. In questo caso, ne va del suo onore di donna.

Alla fine, nella rivalità che la oppone a Sofonisba, Erisa non si discosta mai da una dignità e da una lealtà di cui Massinissa e Siface si rivelano incapaci. Invita lo sposo a fare in modo che la propria avversaria non cada nelle mani dei Romani⁴⁸.

Erisa offre in questo modo un vero modello di comportamento femminile. Confrontata a problemi analoghi a quelli vissuti dalla donna mondana degli anni Sessanta (gestione pericolosa della vita amorosa – a rischio della propria reputazione; limitazione del potere negli affari quotidiani – all'occorrenza, le questioni di proprietà e successione), ella adotta un'attitudine di controllo e moderazione, che si rivela al contempo pragmatica ed efficace. «Ecco il miglior rimedio alle incertezze della vita femminile», sono portati a pensare spettatrici e spettatori.

L'opera gioca dunque su un doppio livello: secondo i principi della tragedia, da una parte, mostra i tormenti del comportamento sbagliato; ma, dall'altra, mette sotto gli occhi del pubblico un esempio di attitudine esemplare nell'affrontare le avversità. Spinge a provare sentimenti propriamente tragici, offrendo materia di riflessione sul *modus vivendi* ideale.

Nulla di nuovo, si potrebbe dire: questa dualità opera già all'interno delle tragedie italiane del Rinascimento⁴⁹. Nulla di nuovo, in effetti, per quanto riguarda questo aspetto; se non che l'effetto tragico e l'esemplarità si fondano sull'affermazione di un mondo alla rovescia, un mondo in cui il privilegio della virtù e dell'onore si trova dal lato femminile. Sofonisba, confrontata alla codardia di Massinissa, si fregiava « De montrer qu'une femme a plus de coeur que lui »⁵⁰. La sua rivale Erisa le riconosce questa vittoria nella conclusione dell'opera, dopo essere venuta a conoscenza del suo suicidio: « son dernier soupir fait honte à ses vainqueurs »⁵¹.

⁴⁸ II, 2, vv. 553-559.

⁴⁹ Si veda, ad esempio, la *Marianna* di Lodovico Dolce.

⁵⁰ «Di mostrare che una donna ha più coraggio di lui» (V, 2, v. 1613).

⁵¹ «Il suo ultimo respiro è una vergogna per chi l'ha vinta» (V, 7, v. 1810).

Luigi Groto e dintorni. Il *topos* dell'eroina patetica nella tragedia rinascimentale

Paola Cosentino (Università di Roma³)

1. Nell'antica tragedia greca il momento "patetico" si lega a una precisa convenzione scenica: come teorizza lo stesso Aristotele, il testo tragico ricorre a un'elaborata arte retorica che connota, ad esempio, i monologhi (lirici) di ingresso dei personaggi e che stabilisce, di conseguenza, una corrispondenza virtuale fra gli "affetti" di chi parla e quelli di chi ascolta¹. Siamo nel cuore della teoria aristotelica del dramma, dal momento che proprio *eleos*, ovvero la "pietà", e *phobos*, cioè la "paura", si collocano al centro di un discorso spiccatamente teatrale, volto a sottolineare non solo l'esibizione della sofferenza da parte dei protagonisti, ma anche la reazione del pubblico, chiamato in causa perché capace di compassione e di timore (per sé stesso). Il linguaggio impiegato dagli attori è volutamente complesso: pure, proprio la finzione drammaturgica autorizza a pensarlo come 'reale', vicino ai sentimenti e alle emozioni dello spettatore. Si tratta, certo, di una tecnica compositiva particolarmente raffinata che si affida ai *topoi* consolidati del genere per giungere a quegli effetti patetici che erano parte integrante dello spettacolo tragico. Pietà e orrore, dunque: un dittico destinato a suscitare numerose discussioni, soprattutto quando, nel corso del Rinascimento, la *Poetica* di Aristotele fu fatta oggetto di numerose interpretazioni. Che, appunto, assegnavano ai due termini significati non sempre univoci².

¹ Cfr. L. BATTEZZATO, *Il monologo nel teatro di Euripide*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1995, spec. alle pp. 27-49: lo studioso mette in evidenza l'importanza del *pathos* all'interno dei monologhi euripidei, i quali spesso sono strettamente legati alla visione, ovvero alla necessità di chiamare in causa uno spettatore reale, capace di partecipare, appunto, alle sofferenze del protagonista e di evocare, sulla scena, i sentimenti di coloro che assistono alla tragedia.

² Su questo si veda l'analisi di A. CONTE, *L'ovvietà catartica: catarsi e "katharsis"*, in «L'immagine riflessa», V, 1996, n. 2, pp. 317-41; ma cfr., dello stesso autore, *La rinascita della Poetica nel Cinquecento Italiano*, in *La Poetica di Aristotele e la sua storia*, a cura di D. LANZA, Pisa, ETS, 2002, pp. 45-58. Il volume contiene pure un saggio di A. SCHMITT intitolato *La Poetica di Aristotele e la sua reinterpretazione nella teoria poetica del Secondo Cinquecento*, pp. 31-43, in

Ripercorrendo rapidamente la storia della tragedia cinquecentesca possiamo senz'altro isolare alcuni momenti significativi, che vanno dalla rinascita tragica fiorentina degli anni '20 fino alla straordinaria produzione drammaturgica riscontrabile in ambito veneto verso la fine del secolo: fondendo insieme modelli greci, alla base dei primi esperimenti (è il caso della *Sofonisba* del Trissino), e modelli latini, ovvero la tragedia senecana, il dramma rinascimentale si evolve in molteplici direzioni, giungendo a dare prove molto diverse, difficilmente etichettabili e mai capaci di offrire alla letteratura del secolo il suo vero capolavoro. D'altro canto, a fronte di alcuni autori che tentano di muoversi sul versante "alto" del tragico – restaurando gli antichi e ragionando sui concetti aristotelici di *peripezia*, *riconoscimento* e *catastrofe*, la spinta verso le lusinghe del tragicomico è inevitabilmente più forte, come attesta la coeva sperimentazione melodrammatica.

Dopo la stagione fiorentina, è Giraldi Cinzio a creare, a Ferrara, un vero e proprio laboratorio "tragico": *Orbecche*, la sua tragedia più nota, indulge a quegli orrori che venivano sentiti come specifica cifra connotativa del genere e che, insieme, ben rappresentavano le ansie e le inquietudini della crisi controriformistica in atto. La compassione, dunque, cedeva il passo a un più coinvolgente terrore, generato dalla sequenza di eventi macabri portati sulla scena. Ma restava l'unico caso (e nonostante l'*Orbecche* sia tragedia destinata a un eccezionale successo editoriale), poiché l'autore ferrarese si volgeva ad altre prove, spesso ispirate alla sua produzione novellistica, in cui più facilmente egli poteva indulgere sull'elemento "patetico". Che il Cinquecento

realtà incentrato sul concetto di *catarsi*: attraverso i principali commenti cinquecenteschi alla *Poetica* aristotelica, lo studioso isola le definizioni formulate dai diversi commentatori del trattato, mostrando come la cosiddetta «purgazione» possa via via significare superamento di «pietà» e «paura» (Robortello), liberazione dalle passioni nocive quali avarizia, lussuria, ira (Maggi), capacità di moderare gli affetti (Vettori), infine, per il Castelvetro, teorico della poesia come diletto, allontanamento da sentimenti opprimenti. Ancora differente la definizione dello Zinano, il quale, nel suo *Discorso della tragedia*, considera fine dell'opera quello di «purgar gli animi, non di far quei movimenti [ovvero suscitare pietà e terrore]», fuggendo «l'estreme passioni, come sproporzionate agli animi degli ascoltanti» (cfr. *Trattati di Poetica e di Retorica del Cinquecento*, a cura di B. WEINBERG, v. IV, Bari, Laterza, 1974, p. 124-25) e di Lorenzo Giacomini, che nella catarsi ravvisa non tanto una valenza morale, quanto una positiva inclinazione psicologica. Una panoramica più ampia, capace di prendere in esame le posizioni critiche della maggioranza dei commentatori della *Poetica* e di giungere a «individuare chiaramente almeno sei linee di tendenza», nel complesso riconducibili a una prospettiva estetica, medico-terapeutica ed etico-conoscitiva, è fornita da P.C. RIVOLTELLA, *La scena della sofferenza. Il problema della catarsi tragica nelle teorie drammaturgiche del Cinquecento italiano*, in *Forme della scena barocca*, a cura di A.M. CASCETTA, «Comunicazioni sociali», XV, 2-3, aprile-settembre (1993), pp. 101-55 (la citazione è a p. 150).

legge come “lacrimoso”, ovvero “compassionevole”, secondo il modello dei numerosi *casi* diffusi anche nella letteratura popolare.

A fronte di una difficile riflessione sugli effetti nefasti della tirannide, la tragedia rinascimentale sperimenterà infatti altre strade, che la porteranno nei più accattivanti territori del romanzesco³. Lo attesta la successiva *Altile*, ma anche la scelta di vicende dai contorni sentimentali, ancorché legate alla tradizione storica ed epica latina (alludo alla *Cleopatra* e alla *Didone*), infine le tragedie a lieto fine che, esemplate sul modello euripideo, lasciano intravedere una trama mutuata da Boccaccio (*Selene* ed *Euphimia*). Giraldi sembra optare, insomma, per una reinterpretazione del genere che porta al definitivo scardinamento della ieraticità connessa all'antico dramma e alla conquista di nuovi spazi, privati prima che pubblici, e quindi fondati sulle emozioni e sulla psicologia dei protagonisti: sull'orrore prevale il *pathos*, sull'analisi politica e filosofica il gusto per l'avventura. Alla definitiva disintegrazione del genere contribuirà, tuttavia, la *Canace* di Sperone Speroni, autore di un esperimento mitologico che sancirà il primato degli affetti grazie a una riuscita contaminazione fra la *fabula* ovidiana prelevata dalle *Heroides* e alcuni, celebri luoghi della tradizione trecentesca volgare, del resto esaminati dall'autore nelle *Lezioni* e nell'*Apologia* in difesa della sua stessa tragedia⁴.

Dopo Ferrara saranno quindi Venezia e il Veneto (Padova, in primo luogo, ove si sviluppa un significativo dibattito attorno alla *Poetica* aristotelica) ad ereditare una tradizione che ben si presta alle comuni esigenze della tipografia e dell'accademia. Non a caso, sarà proprio la penna di uno dei più noti poligrafi del secolo a dare impulso, e su più fronti, al rilancio della tragedia:

³ Lo sottolinea, da ultimo, Marzia PIERI, nel suo *La tragedia in Italia* (in *Le rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizioni europee*, a cura di G. GUASTELLA, con la collaborazione di G. CARDINALI, Roma, Carocci, 2017, pp. 167-206): «La tragedia italiana di metà secolo, poco in sintonia con le corti, troverà udienza presso il pubblico borghese delle accademie, o la mondanità aristocratica della Serenissima, con un vasto repertorio di casi lacrimevoli, orrorosi o patetici, di sfondo più sentimentale che politico. L'esito finale di questa storia sarà la metamorfosi del tragico nelle forme spettacolari mescolate e ipertrofiche delle favole boscherecce e dei libretti per musica manieristici e barocchi, mentre una riflessione “alta” sul genere si rinchiuderà, in Italia, nei collegi dei gesuiti o nelle letture a voce alta di accademie esclusive, che rinunciano preliminarmente alla verifica scenica» (p. 169).

⁴ Di una progressiva «disintegrazione della forma tragica» parla Renzo Cremante proprio nella sua introduzione alla *Canace* (cfr. *Teatro del Cinquecento. La tragedia*, t. II, a cura di R. CREMANTE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1997, pp. 451-56), insistendo soprattutto sulla rivoluzione metrica messa in atto dallo Speroni, il quale rinuncia alla significativa presenza dell'endecasillabo sciolto a favore di un'alternanza di settenari ed endecasillabi (con netta prevalenza dei primi, cui talvolta si legano anche dei quinari), liberamente rimati. Tale innovazione guarda all'«imminente decodificazione, nei termini delle istituzioni meliche della favola pastorale, dall'*Aminta* al *Pastor fido*» (pp. 454-55).

alludo a Ludovico Dolce, che, infatti, traduce, riscrive, compone *ex novo* drammi modulati su Euripide (di cui rielabora l'*Ecuba*, la *Giocasta*, l'*Ifigenia*, la *Medea*, infine le *Troiane*)⁵ e Seneca (sua la traduzione completa di tutte le opere del cordovano)⁶. Molti i personaggi femminili recuperati dal mondo mitologico antico e riletti in chiave moderna: sono figure dolenti, capaci di suscitare compassione per le loro tragiche storie legate ai lutti della guerra, alla morte dei padri, dei figli, dei fratelli, alla perdita dell'amore dello sposo. A una vicenda altamente patetica, ma nutrita pure di eventi sanguinosi e di passioni smisurate, si rifà l'unica tragedia originale del Nostro, la *Marianna*, che mette in scena una storia di gelosia capace di anticipare, nel pentimento tardivo del re Erode, la disperata follia dell'*Otello* shakespeariano.

La scelta è chiara, dunque: lasciata sullo sfondo l'alta meditazione esistenziale sul destino degli uomini, destino strettamente legato alle colpe dell'eroe principale e alla conseguente punizione divina, la tragedia rinascimentale si affida al potere degli affetti, privilegiando trame lacrimevoli, e a vicende drammatiche che, pur rifacendosi alla mitologia classica come alla storia romana, sembrano porre soprattutto l'accento sugli aspetti più spiccatamente sentimentali e psicologici⁷. Del resto, è il linguaggio stesso a favorire questo compromesso: il lessico tragico è ricavato dalla zona alta dei *Fragmenta* petrarcheschi, che spinge nella direzione di un approfondimento lirico, verosimilmente legato all'esibizione (teatrale) del dolore e della sofferenza amorosa.

2. Nella seconda metà del secolo sarà Luigi Groto⁸ a dar voce a que-

⁵ Sull'importanza di queste traduzioni per la storia della tragedia cinquecentesca aveva insistito Agostino Pertusi in un suo celebre lavoro dedicato alla riscoperta di Euripide nell'Umanesimo e nel Rinascimento: lo faceva notare, appunto, Claudio Scarpati nel capitolo intitolato *Tragedie di fine secolo. Torelli, Venier, Ingegneri* contenuto in *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, pp. 188-230, spec. a p. 191. La fortuna dell'ultimo dei tragediografi greci è peraltro rinvenibile nella centralità assegnata alla figura muliebre (come nel caso di Medea, archetipo dell'eroismo donnesco: cfr. ancora SCARPATI, *Tragedie di fine secolo*, cit., p. 192) e al potere delle passioni, che rinnovano l'oltranza del dramma antico.

⁶ *Le tragedie di Seneca, tradotte da m. Lodovico Dolce*, In Venetia, Appresso a Giovan Battista e Marchion Sessa, 1560.

⁷ Sulla "vocazione" femminile della tragedia, ovvero sulla costruzione di personaggi esemplari che incarnano le ragioni dell'altro, anche quando si tratta di donne di potere o di vendicatrici spietate, si veda il volume di A. BIANCHI, *Alterità ed equivalenza. Modelli femminili nella tragedia italiana del Cinquecento*, Milano, Unicopli, 2007.

⁸ Autore di rime petrarchesche come di testi in prosa (nel 1585 furono date alle stampe le sue *Orazioni volgari* presso i fratelli Zoppino), Luigi Groto, detto il Cieco d'Adria, fu soprattutto noto come scrittore di teatro: oltre all'*Adriana* qui presa in esame, scrisse la tragedia intitolata *Dalida*, messa in scena nel 1572, alcune commedie e due pastorali, il *Pentimento amoroso* e

sto nuovo gusto, quando appunto, nella tragedia sua più famosa, realizzerà un'interessante fusione fra tradizione novellistica, struttura tragica classica e petrarchismo manierista. Dopo essersi misurato con una serie di esperimenti drammaturgici conosciuti anche grazie alla lettera prefatoria della *Dalida*, indirizzata ad Alessandra Volta e datata 9 febbraio 1572,⁹ il Groto dava alle stampe l'*Adriana*, la cui storia ripercorre, sotto le mentite spoglie di un *habitus* classicheggiante rinvenibile nei nomi dei protagonisti, le tragiche vicende dei veronesi Montecchi e Capuleti. Ovvero Romeo e Giulietta, noti protagonisti delle novelle di Da Porto, prima, e del Bandello, poi¹⁰. Lo scrittore veneto sceglieva di recuperare una tradizione volgare che, in parte, lo allontanava dai modelli cinquecenteschi ai quali, invece, proprio l'orrorosa

la *Calisto*. Per la ricostruzione degli episodi salienti della vita del Nostro rimando comunque alla voce *Groto Luigi*, a cura di V. GALLO, in *DBI*, v. LX, 2003, pp. 21-24. Per la bibliografia, oltre agli atti del convegno di studi svoltosi ad Adria fra il 27 e il 29 aprile 1984, ovvero *Luigi Groto e il suo tempo (1541-1585)*, vol. I, a cura di G. BRUNELLO-A. LODO, Rovigo, Minelliana, 1987, qui si è soprattutto fatto riferimento a M. PIERI, *Il "laboratorio" provinciale di Luigi Groto*, in «Rivista italiana di drammaturgia», n. 14 (1979), pp. 3-35; a Vincenzo D'AMELJ MELODIA, *Atti e fatti nel prologo dell'Hadriana del Groto e della Marianna del Dolce*, in *Sacro elo profano nel teatro fra Rinascimento ed Età dei lumi*, a cura di S. CASTELLANETA e F.S. MINERVINI, con prefazione di G. DISTASO, Atti del Convegno di Studi (Bari, 7-10 febbraio 2007), Bari, Cacucci editore, 2009, pp. 615-23; infine a B. HUSS, *Il dittico tragico di compassione e orrore nella Adriana e nella Dalida di Luigi Groto*, in «Italique», 18 (2015), pp. 35-61.

⁹ Nella dedicatoria il Groto si dipinge come colui che, non potendo «ricercar moglie» e però desiderando di «ottenere figliuoli», aveva tentato di imparare l'arte di metterli al mondo «senza sposa e senza spesa»: secondo un abusatissimo *topos*, figlie erano dunque da considerarsi «la Ginevra, la Hadriana, la Isabella, e la Calisto», insieme alla *Dalida*, che aveva rischiato di rimanere «pizzocchera» (si veda *La Dalida tragedia nova di Luigi Groto cieco di Hadria*, in Venetia, Appresso Agostino Zoppini, et Nepoti, 1595, cc. A2r-A3v). La lettera contiene pure due punti particolarmente significativi, utili a stabilire il rapporto del Groto con la pregressa tradizione cinquecentesca, nel momento in cui, non solo paragona la foggia dell'abito indossato dalla sua tragedia (vestita appunto «d'un semplicissimo drappo di lino») all'oro e alle gemme esibite dalle «Rosimonde», dalle «Canaci», dalle «Didoni», ma evoca *Gismonda*, *Orbecche*, *Medea*, *Cleopatra* e *Sofonisba* come «matrone» dello stile tragico. Su questo si veda comunque F. DECROISSETTE, «Pleurez mes yeux!». *Le tragique autoréférentiel de Luigi Groto, l'aveugle d'Adria (1541-85)*, in «Cahiers d'études italiennes», 19 (2014), pp. 165-84.

¹⁰ Sui rapporti dell'*Adriana* con la tradizione novellistica pregressa e con il successivo capolavoro shakespeareano si vedano invece G. BAZOLI, *Groto e Shakespeare: un confronto possibile?*, in «Quaderni Veneti», 39 (2004), pp. 7-27, L. ZAMPOLLI, *Les voyages du témoin: le "destinataire privilégié" de l'istoria novellamente ritrovata di due nobili amanti (1524) di Luigi Da Porto à La Adriana di Luigi Groto (1578)*, in *Les traces du spectateur. Italie, XVII^e et XVIII^e siècles*, a cura di F. DECROISSETTE, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2006, pp. 63-82 (alla stessa autrice si rimanda anche per i lavori precedenti sul progetto teatrale del Groto) e B. SPAGGIARI, *La presenza di Luigi Groto in Shakespeare e negli autori elisabettiani*, in «Italique», 12 (2009), pp. 173-198.

vicenda di Dalida¹¹, moglie nonché cugina del bigamo Candaule, già sposo di Berenice, sembrava dichiaratamente rifarsi: a fronte di un'ambientazione esotica (la storia è ambientata in India), della presenza di un'ombra, quella di Moleonte, barbaramente assassinato, infine della personificazione di passioni quali la Gelosia o la Morte, il cieco d'Adria affidava il suo nuovo progetto tragico alla storia "lacrimevole" di una coppia di amanti sventurati, secondo un archetipo ricavato dalla IV giornata del *Decameron*.

La prospettiva interpretativa della materia tragica offerta dalla tradizione novellistica si rende evidente fin dal prologo, sorta di luogo programmatico ove il Groto annuncia la storia e dichiara i suoi intenti. Rivolgendosi ai «propizi spettatori»¹², lo scrittore invoca il loro «pietoso umor» e promette un dramma che sarà capace di scatenare «un'Etna di sospiri, un mar di pianto»¹³. I versi che seguono, tematicamente organizzati in un crescendo che dai singhiozzi giunge fino alla disperazione (corrispondente all'immagine dell'«eterna pioggia di lacrime»), dicono dell'autore capace di ordire una lacrimevole trama, dei protagonisti della vicenda («i più fedeli, e i più infelici amanti»), della città ove la vicenda ha luogo, ovvero Adria, teatro della «mestissima storia»¹⁴. L'insistenza lessicale sul tema della pietà, della sofferenza, della mestizia rivela l'intero impianto tragico: sullo sfondo della città antica (non si tratta, infatti, della moderna Adria) si muovono i protagonisti di un dramma d'Amore e di Morte tutto volto a suscitare la compassione del pubblico. Del resto, proprio in nome delle rovine ancora visibili, che narrano d'una grandezza ormai definitivamente scomparsa, il poeta chiede «pietà»

¹¹ Che compare in scena solo nel terzo atto dell'opera eponima: personaggio destinato a una terribile fine, Dalida sembra rappresentare le ragioni di un'umanità spaventata e presaga della morte imminente. Naturalmente annunciata da un sogno, capace di prefigurare il tragico epilogo della vicenda. Entrando nel palazzo reale di Battria, Dalida rivela al suo interlocutore di essere afflitta da un timore (parla di un «mal grave, propinquo») che una visione notturna aveva, in modo oscuro, annunciato: «Pareami che un Astor lasciato a volo / Dal signor suo, venia ver me battendo / L'ali [...] E mentre in compagnia del grato augello / L' giva a cor le lor nobil ricchezze / Del fortunato, e grazioso sito / Pareami d'incappare in una rete / Tra i fiori, e l'erbe, ch'io preme nascosa / O di ferro, o d'acciar (ch'io non so bene) / La più artificiosa, e meglio ordita, / Che fabbricasse mai Vulcano in Etna / E che una alpestra, e arrabbiata Tigre / D'una macchia scagliatasi con furia, / Questi duo figli, ahimé, queste due luci / Degli occhi miei mi strappava dal grembo» (cfr. *La Dalida tragedia nova di Luigi Groto*, cit., a. III; scen. III, cc. 40rv. Nella trascrizione, qui come altrove, ho modernizzato grafia e punteggiatura).

¹² Si cita dall'edizione dell'*Adriana* contenuta in *Il teatro italiano*, II, *La tragedia del Cinquecento*, t. I, a cura di M. ARIANI, Torino, Einaudi, 1977, pp. 281-424, nello spec. p. 287.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

per «questi amanti»,¹⁵ travolti da un destino crudele che ha cancellato finanche le vestigia della città.

Su quei marmi ormai distrutti, Groto sembra scorgere, in filigrana, sagome classiche che raccontano di amori antichi, del «dolce [il] giogo»¹⁶ – maritale, si intende – che unì Fillide e Demofoonte, Enea e Didone, Piramo e Tisbe, Ero e Leandro: storie dall'esito infelice tramandate dall'epica e dalla mitologia che costituiscono la sinopia su cui si disegna il nuovo, tragico racconto. Più triste ancora, sottolinea lo scrittore, come dimostrano «le funeste, oscure faci / con cui si maritar gli amanti»¹⁷ che saranno presentati oggi sulla scena. Sono quegli stessi marmi a tramandare la vicenda di Adriana e Latino e a consegnarla all'autore, soprattutto per fornire alle nuove generazioni («ai giovani e alle donne», dice il Groto) un «vivo esempio» di «amor fido»¹⁸, per raccontare il quale deve essere infranta almeno la regola aristotelica che impone l'unità di tempo. Un «caso compassionevole», dunque, che si lega, da un lato, a una tradizione narrativa direttamente derivata dalle novelle ispirate ai celebri amanti veronesi (sebbene non sia possibile stabilire quale, delle versioni della storia, il Groto avesse davanti), dall'altra, agli innumerevoli, miserevoli *lamenti* che, come dicevo, compaiono sulla scena editoriale proprio nel '500. E che raccontano, spesso, di amanti assassini, di donne abbandonate, di drammatiche avventure, favorendo, quindi, un fecondo scambio fra alto e basso, fra teatro d'imitazione classica e narrazioni di natura popolare, strettamente legate alla ricca tradizione dei cantastorie¹⁹.

Nel primo atto del dramma, Adriana rivela alla nutrice il suo innamoramento per Latino e il successivo incontro con il figlio del re nemico grazie all'aiuto di un Mago. Entrambi provano lo stesso sentimento, che la protagonista descrive attraverso una petrarchesca serie di *contrapposti*²⁰ frutto di un virtuosistico esercizio d'autore. L'amore suscitato nel cuore della fanciulla è quindi un «male» simile al «piacer senza allegrezza», un «affanno» donato dal cielo «per riposo», e ancora «un ben supremo fonte d'ogni male» a sua

¹⁵ Ivi, p. 288.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, p. 289.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ In merito, sono in corso di stampa gli atti di un convegno svoltosi a Roma nel dicembre del 2017, dedicato all'*Editoria popolare in Italia fra XVI e XVII secolo* (a cura di G. BUCCHI, P. COSENTINO, G. CRIMI).

²⁰ I versi che il Groto fa pronunciare ad Adriana, versi all'interno dei quali «i contrapposti sono indizio inequivocabile del mal d'amore», sono infatti citati per intero da R. GIGLIUCCI nella lunga introduzione al suo *Contrapposti. Petrarchismo e ossimoro d'amore nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 13.

volta «d'ogni ben radice»²¹. La sequenza sfrutta ogni possibilità concessa al linguaggio poetico per dire della condizione paradossale di tutti gli amanti: di conseguenza, ogni elemento appartenente alla topica della tradizione lirica viene evocato, dal «laccio d'or» con il quale è la stessa fanciulla ad essersi legata, dal «velen grato» cui si attinge attraverso gli occhi, dalla «febre» capace di mescolare «gelo» e «caldo» fino al «bel foco», al «giogo insopportabile» e insieme «leggero», alla «morte immortale»²². La natura altamente retorica del testo, che affida alla protagonista accenti tanto artificiosi, esplicita le modalità di costruzione di un dramma ove ogni personaggio parla con la voce dell'autore, raffinato petrarchista e, insieme, sperimentatore inesaurito di generi letterari.

Nel prosieguito del testo, in parallelo con la sequela di antichi coniugi destinati a tragica fine ed evocati nel prologo, è la nutrice a ricordare una serie di significativi esempi femminili ricavati dalla mitologia classica: Arianna (nel nome, simile alla protagonista), Medea, Scilla fino ad Issifile sono state, in un modo o nell'altro, beffate dagli uomini che le hanno tradite, abbandonate o costrette a sacrificare, per un amore maliposto, gli affetti più cari. Adriana potrebbe collocarsi alla fine di questa lunga schiera di donne dolenti: ancora una volta, il Groto non esita ad esibire la propria strategia compositiva, costruendo sui ruderi di un mondo ormai scomparso (la primitiva Adria, ma anche i lacerti di una cultura qui impiegata per nobilitare i protagonisti di una triste vicenda d'amore e di morte) un nuovo, fragile monumento poetico. Che preme nella direzione del *pathos* fin dai primi, angosciati dubbi di un'Adriana scossa dalle affettuose reprimende della sua nutrice:

O sventurata me. Che dunque faccio,
quinci frenata da' consigli tuoi,
quindi spronata dal crudel tiranno,
ch'è amaro, ed è da noi chiamato Amore?
Perderò dunque la vita, e la fama?
Lascero dunque il mio amator, più caro
a me, che l'onor mio, che la mia vita? (a. I, sc. I, vv. 398-404)²³

La struttura dilemmatica, che pure ricalca la canzone petrarchesca in morte di madonna Laura («Che debb'io far, che mi consigli Amore?»: si trat-

²¹ GROTO, *Adriana*, p. 293.

²² *Ibidem*.

²³ GROTO, *Adriana*, p. 304.

ta del noto *placitus* petrarchesco in cui è la stessa canzone a vestirsi a lutto)²⁴ segue l'ambivalenza del pensiero, rispondendo al moto di biasimo provocato nell'interlocutrice e, insieme, prendendo dolorosa coscienza dell'ambigua natura dell'amore per il figlio del re nemico. Che potrebbe toglierle «vita» e «fama», quella vita e quella fama («onore») certo meno importanti dell'«amator» suo²⁵.

L'inclinazione specificatamente patetica che caratterizza Adriana fin dal suo ingresso sulla scena sarà pure cifra connotativa della figura della madre, Orontea, cui evidentemente si addicono i lamenti di Ecuba, classico archetipo della sofferenza materna²⁶. Ancora nel I atto, infatti, dopo aver annunciato l'imminente battaglia fra le truppe del marito, re di Adria, e quelle del sovrano Mezenzio, la regina riceve una triste nuova: la morte del figlio in battaglia, ucciso dal principe Latino che però non ne aveva compresa la vera identità. Siamo di fronte a un caso esemplare di ironia tragica, che sembra peraltro evocare un altro episodio di natura epica e non specificatamente drammatica, quello del duello fra Tancredi e Clorinda nella *Gerusalemme liberata* del Tasso. Latore di infauste notizie, il messo narra l'accaduto all'ancora ignara Orontea:

Mentre più ardeva la battaglia, apparve
fuor del bosco un incognito guerriero,
in candid'arme, e sconosciute insegne,
che n'andò dritto al prencipe Latino,
sfidandolo a battaglia singolare. (a. I, sc. III, vv. 38-42)²⁷

L'apparizione del cavaliere sconosciuto in «candid'armi» ricorda da vicino quella della Clorinda tassiana che nel XII canto del poema si avvia al campo nemico, sotto mentite spoglie (le quali, tuttavia, sono di colore scuro: «Depon Clorinda le sue spoglie inteste / d'argento e l'elmo adorno e l'arme altere, / e senza piuma o fregio altre ne veste / (infausto annun-

²⁴ «Vedova, sconsolata, in veste negra» recita l'ultimo verso della canzone, ripreso letteralmente dal Torelli nel monologo finale della sua *Merope* che molti punti in comune sembra avere con il dramma del Groto: sulle figure muliebri del teatro torelliano, rimando al mio P. COSENTINO, *Regine in «veste negra»: analisi dei personaggi femminili nelle tragedie di Pomponio Torelli, in Il debito delle lettere. Pomponio Torelli e la cultura farnesiana di fine Cinquecento*, a cura di A. BIANCHI, N. CATELLI, A. TORRE, Milano, Unicopli, 2012, pp. 220-38.

²⁵ GROTO, *Adriana*, p. 304.

²⁶ Come nel *Polidoro* del Torelli, ove il personaggio di Iliona, sorella del giovane troiano protagonista del dramma, risulta appunto esemplato su Ecuba.

²⁷ GROTO, *Adriana*, p. 315.

zio!) ruginose e nere»)²⁸, per incendiare la torre. L'incursione epica vanta una serie innumerevole di fonti (Diomede ed Ulisse nell'*Iliade*, Eurialo e Niso nell'*Eneide*, infine Cloridano e Medoro nell'*Orlando Furioso*); il luogo della tragedia si concentra invece sull'apparizione di un combattente misterioso, motivo topico del genere²⁹, che si tuffa immediatamente nella mischia per sfidare a duello l'eroe più valente dell'altra schiera. L'analogia fra i passi è riscontrabile nella necessità di celarsi dell'uno (Clorinda, nella *Gerusalemme*; il figlio di Orontea, nell'*Adriana*) e nella mancanza di consapevolezza del rivale (Tancredi nel primo caso; Latino nel secondo): lo scontro si rivelerà fatale per ciascuno dei due contendenti. A fine certa sono infatti destinati i due «incogniti» guerrieri, alla disperazione i due amanti, in modo diverso legati a coloro cui hanno inferto un colpo mortale. Alla terribile rivelazione Orontea reagisce con un lamento degno delle antiche protagoniste del mito – penso ancora ad Ecuba, ad Andromaca:

O figliuol, tu sei morto, e io son viva?
 Ah cruda man, che 'l figlio ancidi, e cruda
 più, poi che non ancidi anco la madre.
 Ti fa crudele un omicidio, e dui
 ti farebbon pietosa, o figliuol mio. (a. I, sc. III, vv. 96-100)³⁰

L'*Adriana* comincia dunque con un lungo primo atto che dà ampio spazio alle differenti emozioni di tre personaggi femminili: in esordio Adriana, la quale esplicita il suo amore per Latino e viene, al contempo, assalita dai dubbi per la liceità del suo comportamento, poi la nutrice, stupita per quanto la fanciulla ha osato fare, di fatto rompendo i legami con i parenti più stretti, infine Orontea, colta nel momento del suo massimo strazio (come sottolinea il personaggio stesso, più avanti: «O misera Orontea, condotta

²⁸ T. TASSO, *Gerusalemme Liberata*, XII, 18, vv. 1-4. Sulla novità dell'episodio tassiano rispetto ai precedenti epici, novità che appunto risiede «nel paradosso della situazione – che potrebbe anche essere letta come una ripresa letterale, e narrativamente amplificata, di certo metaforismo militare della lirica amorosa», riflette A. DI BENEDETTO, nel suo *Canto XII*, in *Lettura della «Gerusalemme liberata»*, a cura di F. TOMASI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 297-313, spec. a p. 304.

²⁹ Un episodio simile è nell'*Amadigi di Gaula*, quando si racconta del combattimento di Mirinda e Alidoro; ma anche Ruggiero, in uno dei momenti conclusivi del *Furioso* (siamo nel canto XLV), si presenta al duello contro Bradamante coperto dall'armatura e con le insegne di Leone: «Eletto avea [Ruggiero] combatter tutto armato, / perch'esser conosciuto non vorrebbe; / né lancia né destriero adoprar vòlse, / né, fuor che 'l brando, arme d'offesa tolse» (ott. 64).

³⁰ GROTO, *Adriana*, p. 320.

a tale, / che a terra invidiar costretta sei, / poich'ella abbraccia il figlio a te negato», vv. 270-72)³¹. Il coro che chiude questa prima scena intona nuovi lamenti, accordando il suo canto a quello della madre orbata del figlio: il dolore per la perdita di un congiunto diviene compianto universale di «mogli», di «madri» e di «donzelle», le quali, avvolte in «nere gonne», gridano al cielo tutta la loro sofferenza³².

3. Questo, per il primo atto: la definizione del personaggio di Adriana, fanciulla innamorata e fatalmente trascinata verso un tragico destino, si precisa nelle scene successive, in un progressivo crescendo di passione e di sofferenza che culminerà nella morte dei due amanti. A una sorte simile sono avviate altri due celebri figure del teatro rinascimentale, create dalla fantasia del Tasso che ambienta il suo unico dramma, il *Re Torrismondo*, fra le desolate brume di un paesaggio nordico ed inospitale. Gli ingredienti della tragedia sono ancora legati a un'unione segreta e quindi alla colpa (mezzana) dei due protagonisti: se Torrismondo ha tradito la fiducia del suo migliore amico Germondo, promesso sposo di Alvida, quest'ultima sarà spinta al suicidio, dopo l'abbandono da parte dell'amato conseguente alla scoperta delle sue vere origini. Tasso lavora su personaggi *magnanimi e affettuosi*³³ di cui soprattutto emerge un'interiorità tormentata, scissa fra pulsioni diverse, ostentate sulla scena grazie a una magistrale costruzione drammaturgica che passa attraverso l'esperienza del *Galealto Re di Norvegia*. E proprio nell'abbozzo della *Tragedia non finita* si palesava chiaramente il carattere patetico dell'eroina principale del dramma: il dialogo fra la nutrice e la principessa contenuto nel primo atto, in parte rielaborato – nella zona relativa al sogno,

³¹ Ivi, p. 322.

³² Come accadeva nella *Merope* e negli altri testi tragici del Torelli (cfr. ancora il mio *Regine in «veste negra»*).

³³ Ricorda ancora PIERI *La tragedia in Italia*: «La sua [di Tasso] linea drammaturgica, già adottata per la *Gerusalemme*, è quella di temperare la barbarie “rincescevole” dei costumi greci con la “magnanimità” e l’“affettuosità” convenientemente illustre di quelli moderni» giungendo a creare un modello di tragedia la cui «forza è quella di traslocare l'orrore e la compassione nell'ambito inafferrabile dell'interiorità» (p. 192). Sull'introduzione del tema amoroso nel dramma (come nel poema) Tasso stesso riflette all'interno dei suoi *Discorsi sul poema eroico*: a fronte di alcuni, i quali «portano opinione che l'amore non sia convenevol materia dell'eroico o del tragico», l'autore della *Gerusalemme* ritiene «bellissimo» tale sentimento, «come stimò Fedro appresso Platone». E se l'ira è motivo col quale si apre l'opera più nota dell'antichità, anche l'amore «è convenevole similmente, e amore fu quello d'Achille e di Patroclo, come parve a Platone» (cfr. T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. POMA, Bari, Laterza, 1964, pp. 104-05). Su questo si veda comunque S. VERDINO, *Il Re Torrismondo e altro*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, p. 39 e ss.

soprattutto, ove Alvida, novella Francesca, menzionava la lettura di «istorie» e «favolose carte»³⁴ di vicende miserevoli e scandalose —, si poneva subito sotto il segno del lamento e dello smarrimento amoroso³⁵.

La storia è nota: il *plot*, modulato sulla scabrosa vicenda dell'*Edipo re* (principale archetipo della tragedia della seconda metà del secolo), è infatti legato al tema dell'incesto, dal momento che Torrismondo e Alvida sono, senza saperlo, fratelli. Per questo, e fin dall'inizio, si palesa un clima straordinariamente torbido e opprimente, di cui si fa testimone la stessa Alvida nel I atto. Seguendo il consueto schema della confessione alla nutrice (come del racconto, topico, del sogno), la protagonista del dramma rivela all'interlocutrice le sue angosce notturne, imprecisate e quindi ancora più spaventose³⁶:

Quel che tema, io non so. Temo ombre e sogni,
Ed antichi prodigi, e novi mostri,
Promesse antiche e nove, anzi minaccie
Di Fortuna, del Ciel, del Fato averso,
Di stelle congiurate; e temo, ah! lassa,
Un non so che d'infausto o pur d'orrendo,
Ch'a me confonde un mio pensier dolente
Lo qual mi sveglia, e mi perturba, e m'ange,
La notte e 'l giorno. (vv. 25-33)³⁷

³⁴ Cito dalle pagine collocate in appendice a T. TASSO, *Il Re Torrismondo*, a cura di V. MARTIGNONE, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 1993, p. 252.

³⁵ La serie di negazioni (cui ricorre pure il Tasso del *Mondo creato* per descrivere il mondo prima della creazione) che Alvida impiega per narrare, con dovizia di particolari, l'atteggiamento di rifiuto di Galealto — «Non ha di sposo più segni, o d'amante, / Non dolce bacio nel mio volto impresso, / Non pur giunta la sua con la mia mano, / Non pur fissato in me soave sguardo» (vv. 152-55) — si riduce, nel *Torrismondo*, a un solo, drammatico verso: «Perché da quella notte a me dimostro / Non ha segno di sposo o pur d'amante» (vv. 163-64; il corsivo è mio). Rimando ancora a *Il Re Torrismondo*, p. 255 e p. 24.

³⁶ Ho esaminato il *topos* del sogno nel teatro tragico rinascimentale (e, più rapidamente, nel *Re Torrismondo*) nel mio *Sogni tragici / sogni epici: per uno studio del sogno nella tragedia cinquecentesca (primi sondaggi)*, in P. COSENTINO, *Oltre le mura di Firenze. Percorsi lirici e tragici del Classicismo rinascimentale*, Manziana, Vecchiarelli, 2008, pp. 163-90. Ma sul sogno tassiano si veda pure A.M. MORACE, *Sulla riscrittura della "Tragedia non finita"*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di G. VENTURI, Firenze, Olschki, 1999, pp. 1029-55 (spec. alle pp. 1037-40, dove si insiste sul rapporto fra il sogno della *Tragedia non finita* e quello del *Re Torrismondo*) e, più di recente, F. RUGGIRELLO, *Strutture immaginative nella tragedia del Cinquecento: il topos del sogno premonitore*, in «Forum italicum», 39, 2 (2005), pp. 378-97.

³⁷ Si veda il I atto de *Il Re Torrismondo*, pp. 13-14. Già ampiamente discusso il confronto con il sogno della prima Alvida che, nel *Galealto*, evocava gli incestuosi amori del mondo antico «Fedra e Giocasta», v. 41, e moderno («agita me Canace», v. 43), individuando una precisa genealogia tragica: diverso l'incubo della protagonista del *Torrismondo*, in cui non solo sono sparite le tre, inquietanti, antenate della donna, ma è comparso un «gran gigante» (v. 45) che (lo

Seguirà, lo dicevo, un lungo elenco di macabri sogni e di fantasime inquietanti che costituiscono una sorta di anticipazione sintetica, affidata ad immagini confuse, ma terribili, della tragedia che si consumerà poi. Avevo già sottolineato le differenze esistenti fra questo, che è un racconto dove prevale soprattutto un affastellarsi di parvenze luttuose e apparentemente senza senso (i marmi che sudano sangue, la sferza sanguigna, l'orrida spelonca) rispetto ai momenti onirici che caratterizzano molti drammi rinascimentali, ove vengono in qualche modo narrati, sotto forma diversa, i fatti che saranno rappresentati, secondo una topica tragica che evidentemente Tasso decide, genialmente, di sovvertire³⁸.

Alvida è soprattutto preoccupata per l'improvvisa freddezza dell'amante che, giunto in terra gota, sembra aver perso ogni slancio nei suoi confronti e continua a rinviare le nozze promesse. Nel prosieguo del monologo la fanciulla esplicita la sua contraddittoria condizione di donna innamorata, ancora una volta secondo una sequela di ossimori, legati al motivo del "freddo" contrapposto al "caldo", che Tasso ricava da una consolidata tradizione poetica:

Lassa me, simil sono a quella inferma
 Che d'algente rigor la notte è scossa,
 Poi su 'l mattin d'ardente febre avampa;
 Perché non prima cessa il freddo gelo
 Del notturno timor, ch'in me s'accende
 L'amoroso desio che m'arde e strugge. (vv. 55-60)³⁹

L'autocommiserazione, «lassa me», appunto, si definisce la donna, nasce

ricorda VERDINO, *Il Re Torrismondo e altro*, p. 53-4, sulla scia delle considerazioni di E. SELMI, *Torquato Tasso. «Costringere l'umanità a trasumanarsi»*, in *Il Mito nella letteratura italiana*, opera diretta da P. GIBELLINI – I *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di G.C. ALESSIO, Brescia, Morcelliana, 2005, pp. 575-602, spec. p. 601) corrisponde, da un lato, a un «avviso colto» di dichiarata derivazione dantesca, dall'altro, a un'evidente «mostruosità sessuale», peraltro sottolineata dall'«orrida spelunca» in cui la principessa nordica viene spinta dopo essere stata cacciata dal letto nuziale. Interessanti le riprese seicentesche del sogno dell'eroina, decisamente orientate a calcare sul pedale del «patetico», ovvero sul motivo della perdita del consorte e/o su quello della mancata felicità nuziale: cfr. quanto afferma ancora E. SELMI, *Da 'Alvida' a 'Gernando re dei Goti': riprese e tradimenti del Re Torrismondo tassiano*, in *Torquato Tasso: il «filosofo cortigiano» e il poeta senza confini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, pp. 189-223.

³⁸ Sulla straordinaria modernità della tragedia tassiana, capace di rinnovare il teatro antico e di rileggere, aggiornandoli, i dettami aristotelici, ha riflettuto R. RUGGIERO, *Declinazioni morali nel Re Torrismondo di Tasso*, in *Sacro elo profano nel teatro fra Rinascimento ed Età dei lumi*, pp. 331-44.

³⁹ Tasso, *Il Re Torrismondo*, p. 17.

qui non tanto da una sofferenza conclamata, quanto dal timore (che si palesa durante la notte) e dai dubbi insorti per lo strano comportamento di Torrismondo: come un'«inferma» Alvida si divide fra speranza e sospetto, fra «algente rigore» notturno e «amoroso desio» che si riaffaccia alla mente e al corpo all'apparire del giorno. Tasso introduce una notazione psicologica, legata alla paura dell'abbandono, che complica manieristicamente la già topica condizione dell'amante, sottoposto a un desiderio che, secondo il dettato di Petrarca, «*la arde e la strugge*»⁴⁰. La poesia amorosa, piegata alle esigenze dei singoli personaggi e declinata seguendo gli sviluppi della storia, presta dunque il suo linguaggio a una tragedia che, se pure vuole ripercorrere in chiave moderna il dramma della terribile agnizione di Edipo, offre al lettore (e all'eventuale spettatore) una vicenda fondata sul motivo lirico dell'*eros* strettamente legato a *thanathos*, cui peraltro si affianca il tema epico dell'amore contrapposto, o, forse, strettamente congiunto, all'amicizia (penso, naturalmente, al legame fra Torrismondo e Germondo)⁴¹.

Lo struggimento sentimentale sarà poi un utile espediente narrativo, dal momento che Alvida vorrà raccontare alla nutrice (che pure «ben sa») la storia del suo innamoramento e la conseguente passione che, simile alla tempesta scoppiata in mare, aveva travolto i due, in viaggio verso il regno dei Goti: la rievocazione si soffermerà dunque sul «magnanimo sembante» e sulla «virtù» del sovrano, sulla richiesta di «vendetta» per il fratello ucciso in battaglia e sul «pegno / di vendetta e d'amor»⁴² concesso da Torrismondo, infine sulle «furtive, occulte nozze» consumate durante la notte di tregenda⁴³. Ma il giorno, qui coincidente con l'arrivo ad Arana, ha portato «vergogna»⁴⁴, da un lato, ma anche smarrimento, dovuto all'incomprensibile indugio del re, che lascia Alvida in preda al tormento (riprende l'espressione con la quale aveva cominciato il suo lungo racconto: «lassa, mi struggo / Come tenera neve in colle aprico»)⁴⁵. Al monologo patetico della fanciulla seguirà quello, di diversa intonazione, legato al timore di perdere l'affetto di Germondo, pronunciato da Torrismondo.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Su questo si veda R. GIGLIUCCI, *Elementi per l'esegesi del «Re Torrismondo»*, in *Giù verso l'alto. Luoghi e dintorni tassiani*, Manziana, Vecchiarelli, 2004, pp. 115-27.

⁴² Tasso, *Il Re Torrismondo*, pp. 18-19.

⁴³ Ivi, p. 21. Forte la valenza erotica del tema della tempesta: lo aveva notato S. VERDINO, *Funzione drammatica e testo profondo: il racconto della tempesta nel Torrismondo del Tasso*, in «Rivista italiana di drammaturgia», 15-16 (1980), pp. 39-66, sottolineando peraltro il potenziamento di questo nucleo narrativo fra la prima e la seconda stesura della tragedia.

⁴⁴ Tasso, *Il Re Torrismondo*, p. 21.

⁴⁵ Ivi, p. 22.

Se Alvida si colloca nella sfera del tragico sentimentale, che è Tasso stesso, sulla scia di Speroni e della sua idea di *catarsi* modulata sugli affetti e sui sentimenti, a difendere all'interno dei suoi *Discorsi del poema eroico* la figura di Rosmonda occupa uno spazio diverso, deputato alla definizione di un altro ruolo del femminile e quindi alla denuncia della condizione muliebre nella società, sebbene poi venga immessa nel «circuitto affettivo» della tragedia⁴⁶. Celebre è il suo dialogo con la regina Madre che, nel frattempo, cerca di convincerla alle nozze da lei rifiutate in nome di un'indipendenza coincidente con la ricerca di un «verde chiostro»⁴⁷ e con l'aspirazione a una «vita solitaria e sciolta»⁴⁸. Il lamento intonato da Rosmonda sulla difficile condizione di tutte le donne è modulato su un analogo monologo di Orbecche: fonte comune un noto passo della *Medea* di Euripide che può essere considerato il luogo di elaborazione di un *topos* dalla fortuna straordinaria⁴⁹. È tuttavia Alvida a incarnare sulla scena l'oltranza patetica della tragedia⁵⁰: fin dall'inizio il personaggio risulta perseguitato dal dubbio, maturato, in prima istanza, a seguito del comportamento distanziante ed apparentemente incomprensibile di Torrismondo e poi rinfocolato dai doni di Germondo che lasciano intuire la verità rispetto a un misterioso cavaliere presentatosi in «arme negre» alla giostra indetta dal padre (motivo che torna spesso, evidentemente). Di quei «timori» sarà la nutrice a chiedere ad Alvida, che così risponde:

⁴⁶ Lo ribadiva, sulla scorta delle osservazioni di Riccardo Scrivano relative al drammatico incrocio di destini esibito nella tragedia, Claudio Scarpati, nel suo *Sulla genesi del «Torrismondo»* (in SCARPATI, *Dire la verità al principe*, pp. 157-87): i versi in cui Rosmonda dichiarava il suo amore per il fratello erano stati aggiunti dal Tasso in un secondo momento, ovvero dopo la *princeps*, soprattutto per «inserire nel testo già divulgato [...] una sutura di verisimiglianza e di necessità» e quindi per «determinare più esattamente l'incrocio affettivo o parentale (e non) tra i personaggi» (p. 185). La finta sorella di Torrismondo veniva dunque collocata all'interno di un sistema tragico in linea con la definizione vettoriana della *fabula duplex*, evitando, il Tasso, che Rosmonda sopravvivesse «come personaggio secondario e come pura funzione laterale del meccanismo drammaturgico» (p. 186, anche per la citazione a testo).

⁴⁷ Tasso, *Il Re Torrismondo*, p. 90.

⁴⁸ Ivi, p. 95 (v. 1136).

⁴⁹ Avevo preso in esame questo celebre passo della tragedia tassiana, riletto anche alla luce degli altri drammi ove appunto vengono evocate le difficoltà della condizione femminile in una società sostanzialmente gestita dagli uomini, in COSENTINO, *Oltre le mura di Firenze*, pp. 151-62.

⁵⁰ Rispetto allo Speroni, autore di una *Canace* in cui il personaggio protagonista univa caratteristiche positive e negative insieme, Tasso crea una figura che «recupera sì l'oltranza patetica speroniana, ma non la assolutizza, al punto di fare agio sulla scelleratezza, glielo impedisce il suo principio di autorità, oltre che il personale gusto per la via meno agevole». Insomma, il poeta della *Gerusalemme* recupera, qui, la lezione del «poco amato Giraldis, sia il teorico che il censore di Speroni», utilizzando l'espedito, mutuato dall'*Edipo* sofocleo, del personaggio che non sa (cfr. VERDINO, *Il Re Torrismondo e altro*, p. 44).

Temo l'altrui timor, non solo il mio.
 E l'altrui gelosia mi fa gelosa
 Solo il sospetto, anzi, il presagio, ah! lassa.
 Se troppa fede il mio signore inganna,
 In lui manchi la fede, o cresca in ambo. (vv. 1854-8)⁵¹

Equivoche suonano le parole della fanciulla: quest'ultima è combattuta da sentimenti contraddittori, dal momento che teme di aver suscitato la gelosia di Torrismondo e quindi di aver concesso troppo a Germondo, evidentemente accettando i suoi doni. Complessa la rete tematica evocata, artificioso il gioco linguistico modulato sulla reiterata menzione di termini afferenti all'area semantica dell'amore, ovvero «timore», «gelosia», «fede». Spera, Alvida, in una composizione pacifica dei suoi dilemmi interiori, in una conclusione affettuosa che dia sollievo alle ambasce e che «disperda il ghiaccio»⁵² dal quale sembra aggredita. Una nuova pagina dolente (e forse definitiva) apre il quinto atto, dove ritroviamo ancora una volta sulla scena la principessa norvegese a colloquio con la sua nutrice. Alvida confessa di sentirsi ormai tradita, novella Medea di fronte a un Torrismondo-Giasone che non riuscirà a confessare il suo misfatto:

Io più non temo,
 Né posso più temer, chè 'l male è certo,
 E certo il danno, e la vergogna, e l'onta.
 Già son tradita, esclusa, anzi scacciata,
 Perch'è morto in un tempo il re mio padre. (vv. 2272-75)⁵³

A fronte degli inviti alla pazienza e alla razionalità che vengono dall'interlocutrice, la protagonista del dramma dà voce a una serie di interrogativi che, in fondo, ben sintetizzano la sua condizione di donna innamorata, ma insieme smarrita, vicina al suicidio e ciononostante, fino alla fine, dubbiosa perché incapace di cogliere il significato delle parole di Torrismondo:

Son rifiutata. O patria, o terra, o Cielo,
 Rifiutata vivrò? Vivrò schernita?
 Vivrò con tanto scorno? Ancora indugio?
 Ancor pavento? E che? La morte, o 'l tardi
 Morire? Ed amo ancora? Ancor sospiro? (vv. 2874-78)⁵⁴

⁵¹ Tasso, *Il Re Torrismondo*, p. 146.

⁵² Ivi, p. 148.

⁵³ Ivi, pp. 209-10.

⁵⁴ Ivi, p. 215.

Con questo lungo monologo, enfaticizzato dal «parlar disgiunto» del personaggio, si chiude l'esistenza teatrale di Alvida, destinata a non comprendere le ragioni dell'allontanamento di Torrismondo e quindi ad affrontare la morte con lo sgomento di chi dispera senza ragione. Come sostiene anche Martignone⁵⁵ la figura della futura regina dei Goti è forse quella meglio riuscita della tragedia, proprio perché si fa testimone dolente e appassionata di un amore cui aderisce fino in fondo, rifiutando ogni mediazione possibile.

4. Due eroine patetiche, Adriana e Alvida, che sembrano acquisire linfa vitale da un mondo altro, rispetto a quello tragico: entrambi i testi di cui sono protagoniste, infatti, attingono alla tradizione della novella⁵⁶ su cui, alla fine di questo mio pur breve percorso, voglio tornare a dire. Se il *Canzoniere* petrarchesco fornisce alla tragedia un linguaggio di grande tenuta retorica – guardando, in special modo, alla *gravitas* delle canzoni in morte di madonna Laura –, sarà invece la quarta giornata del *Decameron* a procurare al genere un ricco bacino di materiali utili a rimpolpare il già consunto apparato di racconti mitologici, epici, storici⁵⁷: non a caso, all'interno di un panorama fitto di esperimenti tragici non sempre perfettamente riusciti, è facile indi-

⁵⁵ Ivi, p. XVI e segg. Ricca di titoli, aumentati in questi ultimi anni, la bibliografia sul *Re Torrismondo* tassiano: qui ho citato alcuni saggi più specificatamente legati alle figure femminili della tragedia, cui è necessario aggiungere il recentissimo volume di M. BOSISIO, *Verità, amore, responsabilità. Le figure femminili ne Il Re Torrismondo*, Leonforte, Euno, 2017. Dello studioso ho potuto tuttavia consultare solo due contributi, rispettivamente intitolati «*Quante promesse e giuramenti a l'aura / tu spargi, Amor: tecniche intertestuali e personaggi femminili del «Re Torrismondo»*», in «Acme», LXV, fasc. II, maggio-agosto (2012), pp. 77-103 e «*Pur lieta almeno e fortunata i' vissi». La regina madre nel Re Torrismondo di Tasso*», in «Rivista di studi Italiani», XXXI, n. 1, giugno (2013), pp. 22-46.

⁵⁶ Così è anche per il *Re Torrismondo* sul cui sfondo si staglia senz'altro la novella VIII della X giornata del *Decameron*, in cui i protagonisti, Tito e Gisippo, sono due amici innamorati della stessa donna, Sofronia: la storia, esemplarmente ambientata nel mondo antico, è soprattutto volta a sottolineare l'affetto reciproco dei due personaggi maschili. Vi ha riflettuto, da ultimo, ancora GIGLIUCCI, *Giù verso l'alto*, p. 125, che riconosce nel dramma tassiano una vera e propria parodia «tragica» di una materia dichiaratamente comica.

⁵⁷ Sull'importanza del tema d'amore nella tragedia e quindi sulla quarta giornata decameroniana, ove troviamo casi capaci di muovere a pietà il lettore, riflette S. Speroni nella sua seconda *Lezione sopra i personaggi*, evocando non solo l'autorità di Ovidio e di Dante (per l'episodio di Paolo e Francesca), ma appunto quella dello scrittore di Certaldo. Così scrive l'erudito padovano: «Il Boccaccio nella quarta giornata, dove parla d'amori che hanno avuto fine infelice, fa cader pietà sopra persone che per amore aveano peccato contra le leggi dell'ospitalità [...] e similmente contra la riverenza del padre e contra l'osservanza, o più tosto umiltà, del servo verso il signore» (Cfr. S. SPERONI, *Canace e scritti in sua difesa* – G.B. GIRALDI CINZIO, *Giudizio ed epistola latina*, a cura di C. ROAF, Bologna, Commissione per i testi in lingua, 1982, p. 221).

viduare un filone specifico, legato alla novella di Tancredi e Ghismonda⁵⁸, già rielaborata da diversi cantari fra '400 e '500. La novella contiene almeno tre ingredienti che si riveleranno essenziali per la tragedia cinquecentesca: è evidente, infatti, che a suggellarne la fama, e quindi ad assicurarne la fortuna drammatica, furono il carattere della protagonista (una donna forte, degna della reputazione delle antiche eroine del mito), la storia patetica legata all'innamoramento proibito e alla morte violenta, la componente macabra che, se aveva origine dal motivo medievale del cuore mangiato, poteva essere opportunamente rivestita di orrorosi panni senecani⁵⁹. Furono dunque molte le riscritture cinquecentesche del racconto boccacciano, ovvero la *Gismonda* di Girolamo Razzi, il *Tancredi* dell'Asinari e quello, più noto, di Pomponio Torelli, il quale, per la sua seconda tragedia, scelse appunto di sceneggiare «la disgratiata sorte del Principe Tancredi, sì per essere ella [la novella] ripiena di quelli affetti ch'a tal poema si convenivano, come per essere stata da diversi autori trattata»⁶⁰. Il Razzi, che pubblicò il suo dramma nel 1569, ripercorre per intero, con citazioni quasi letterali, il racconto boccacciano, arricchendolo di particolari legati alla grammatica tragica, quali, ad esempio, il prologo separato che annuncia i fatti a venire, il dialogo iniziale fra la protagonista

⁵⁸ Su cui si veda ancora la lezione di Speroni, che appunto menziona i protagonisti della celebre novella, colpevoli (quindi «scelerati») e tuttavia degni di compassione: «Gismonda e Guiscardo, l'una offende la riverenza del padre congiungendosi con un servo essendo figliuola di Principe, l'altro offende la riverenza debita al Signore congiungendosi con sua figliuola essendo egli servo. E nondimeno dice il Boccaccio queste parole [ovvero che furono sepolti insieme nel compianto generale] poi che furono morti ambedui» (*ibidem*). Nelle lettere del Calmo più volte troviamo citata la novella dei due amanti salernitani quale esempio di *best-sellers* dell'epoca: cfr. *Le lettere di messer Andrea Calmo riprodotte sulle stampe migliori*, con introduzione e illustrazioni di V. Rossi, Torino, Loescher, 1888, p. 245 e p. 346.

⁵⁹ Proprio alla *Gismonda* del Razzi fa allusione il Groto, sia nella dedica della *Dalida* che in quella dell'*Adriana*, ove la tragedia è nominata soprattutto per la nobiltà della fonte da cui è tratta: lo sottolinea DECROISSETTE, «*Pleurez mes yeux!*», p. 174. La lettera dedicatoria cui la studiosa fa riferimento è contenuta nella *princeps* cinquecentesca pubblicata a Venezia, presso Domenico Tiepolo, nel 1578. Scrive il Groto a Paolo Tiepolo: «Sicché, se questa mia Hadriana cederà alla mia Dalida sua sorella nella primogenitura [...] a *Gismonda nella nobiltà dello Scrittore, dalle cui novelle è tradotta*, ad Orbech ne' discorsi morali, a Rosimonda nella brevità, a Sofonisba nella novità dello stile, alle figliuole di Sofocle nell'arte, a quelle di Euripide negli affetti, e a quelle di Seneca nelle sentenze, non cederà ad alcuna nella dignità della persona a cui si consacra» (c. A4v; miei i corsivi).

⁶⁰ Come scrive nella lettera dedicatoria a Francesco Maria Della Rovere, duca d'Urbino: cfr. P. TORELLI, *Teatro*, introduzione di V. GUERCIO, con testi, commenti critici e apparati a cura di A. BIANCHI, V. GUERCIO, S. TOMASSINI, Parma, Ugo Guanda Editore, 2009, p. 115 (il corsivo è mio).

femminile e la fida cameriera (altrove nutrice), il sogno premonitore⁶¹. Gismonda ritrova gli accenti insieme patetici e risoluti della fonte trecentesca, quando appunto, nel dialogo con il padre, vorrà sottolineare la natura del suo amore per Guiscardo:

Alla qual cosa [all'amore] non m'indusse tanto
 La femminil fragilitate mia,
 Quanto la poca tua sollecitudine
 Di maritarmi, e la virtù di lui.
 Tancredi, esser doveati manifesto,
 Essendo tu di carne,
 Haver me tua figliuola
 Generata di carne, e non di pietra
 O di ferro; [...] ⁶²

Le motivazioni dell'eroina (che pure si dirà pentita dell'unione «disonestà» con il servitore) sono pedissequamente ricalcate sul dettato boccacciano: il testo del Razzi attesta tuttavia un'evidente predilezione per la tragedia a sfondo passionale, ricavata da una vicenda medievale d'amore e di morte che poteva facilmente innestarsi all'interno di una struttura tragica ormai consolidata.

Nel *Tancredi* dell'Asinari (1588), come poi nel testo omonimo del Torelli, la novella del Boccaccio viene sottoposta ad ulteriori trasformazioni: già nella scelta del titolo è evidente l'orientamento della *pièce*, che infatti è incentrata sul dramma del re di Salerno, il cui comportamento "tirannico" e, in fondo, crudele nei confronti della coppia di amanti stimola una riflessione sul potere sia da parte del primo che del secondo interprete. L'Asinari, peraltro, crea un personaggio che solo in ragione degli interessi dello stato destina la figlia Gismonda all'anziano sovrano di Sicilia (manifestando, invece, una predilezione per lo stesso Guiscardo). Rispetto all'originale boccacciano la figura di Tancredi risulta notevolmente modificata, tanto è vero che le sue successive nefandezze saranno tutte da imputarsi ai suggerimenti di un consigliere spregiudicato, Almonio. Nel prologo affidato all'ombra del primo marito di Gismonda sarà tuttavia descritta la potenza di Amore, ovvero la forza «che tempra / Gli elementi, e le stelle / E toglie l'alme ai corpi, e dalle

⁶¹ Sulla tragedia torelliana e sul rapporto di questa con i due testi precedenti si veda comunque il lungo saggio di V. GUERCIO, «*La disgratiata sorte del Principe Tancredi*» nella tragedia di secondo Cinquecento: Razzi, Asinari, Torelli, in *Il debito delle lettere*, pp. 181-205.

⁶² *La Gismonda tragedia di Girolamo Razzi*, Firenze, Appresso a Bartholomeo Sermartelli, 1569, p. 34.

altrui»⁶³: in tutto simile allo spirito di Sicheo che dall'Ade giunge sulla terra per rimproverare a Didone il suo "tradimento" e per annunciare la morte dell'eroina, il fantasma del duca di Capua, in preda a una feroce gelosia, racconta in breve l'antefatto, narrando dell'occulto matrimonio della donna con il giovane Guiscardo (interessante lo sviluppo del tema: l'«immagine impressa di Guiscardo»⁶⁴ scaccia dalla mente di lei, presa da «un amoroso foco»⁶⁵, quella del marito morto). A quell'apparizione si riferirà, nel tipico dialogo con la nutrice che apre ogni tragedia sin qui esaminata, Gismonda: il suo sonno è sconvolto, infatti, dall'immagine del primo consorte, il quale turba i suoi sogni con foschi presagi di morte. Di nuovo Amore è menzionato quale causa di passione fatale (rivolta all'ombra infatti Gismonda afferma: «poi che da me partisti, e non potei / Esser più tua né mia, / Che a te mi tolse il Fato; / A me mi tolse amore»)⁶⁶ e quindi di smarrimento della propria identità: la *pièce*, esemplata sulla drammatica vicenda narrata nella quarta giornata del *Decameron* e modulata sulla *fabula* tragica del IV libro dell'*Eneide*, già riletta in chiave teatrale da molti autori contemporanei⁶⁷, sembra fornire una rilettura della storia di Gismonda secondo una prospettiva nuova, capace di fondere insieme istanze comportamentali, necessità di decoro e vocazione patetica (vocazione che, del resto, appartiene soprattutto alla protagonista della storia, frutto tutto rinascimentale della commistione di due filoni, quello novellistico e quello epico).

Analogamente il Torelli riscrive la vicenda (1597) nel pieno rispetto dei dettami del codice nobiliare dell'epoca, trasformando il personaggio di Guiscardo, il quale, creduto un giovane cavaliere, si rivelerà essere, a cose fatte, il figlio del re di Sicilia cui Tancredi ha destinato in sposa sua figlia. L'invenzione non fa che sottolineare la sventura estrema dei due amanti, rivestendosi, l'episodio, di quell'ironia tragica connaturata al genere. Come sempre al genere risulta connesso quello scivolamento verso il macabro che, se nella novella si legava alla metafora tradizionale dell'unione mistica con l'amato, qui consente l'inserimento di un motivo tragico d'ascendenza senecana (come le membra e il sangue dei figli di Tieste saranno cibo e vino per l'ignaro padre,

⁶³ *Il Tancredi tragedia del signor conte di Camerano* [Federico Asinari], In Bergamo, Per Comino Ventura, 1588, c. 1v.

⁶⁴ Ivi, c. 3r.

⁶⁵ Ivi, c. 5r.

⁶⁶ Ivi, c. 9r.

⁶⁷ Ovvero Alessandro de' Pazzi, Giovan Battista Giraldo Cinzio e Ludovico Dolce: su queste tragedie si veda A. BIANCHI, *Alterità ed equivalenza*, pp. 47-50; 88-92; 126-32 e, da ultimo, R. RICCO, *Sulle tracce di Didone fra Età Classica e Rinascimento, l'evoluzione letteraria di un mito*, t. II, Napoli, Guida Editori, 2015, pp. 191-246.

così il cuore di Guiscardo viene strappato dal petto del giovane e consegnato a Gismonda in una coppa d'oro). In quest'ultimo *Tancredi*, però, a incarnare le ragioni del *pathos* femminile non sarà soltanto la protagonista, quasi costretta a giustificare la sua disdicevole passione d'amore per un uomo di rango inferiore e quindi a consacrare l'unione con un matrimonio segreto: chiuderanno, infatti, la tragedia i lamenti della nutrice Erice, la quale, oppostasi vanamente al gesto micidiale di Gismonda, è pronta ad assumere su di sé il lutto per un sacrificio insensato che non consente purificazione.

Vale la pena menzionare, in conclusione, un'ulteriore parafrasi della celebre novella di Boccaccio, utile a testimoniare, ancora una volta, la fortuna del racconto in ambito tragico. Si tratta del *Tancredi* di Ridolfo Campeggi che compare all'inizio del Seicento: l'autore, membro dell'Accademia dei Gelati col nome di *Rugginoso*, dedica il suo lavoro al cardinale Scipione Borghese il 1° gennaio del 1614. Scontati i personaggi, fra cui tuttavia spicca l'assenza di Guiscardo, oggetto d'amore di Gismonda destinato a terribile fine. Ancora una volta, in ragione di una precisa funzione tragica, sono introdotti la nutrice (Elvidia), il consigliere (Gerace), infine l'ambasciatore del re di Sicilia (Narse). La scena si apre inevitabilmente sul dialogo fra la protagonista e la balia: Gismonda confessa la sua passione d'amore per il giovane capitano Guiscardo («ma più degli occhi / Amor fermovvi il core, Amore che nacque / Imperioso e trapassò nell'Alma»)⁶⁸ che prelude a tutta una serie di momenti patetici legati all'ipotesi di un matrimonio combinato, alla scoperta dell'amore proibito da parte di Tancredi, all'omicidio di Guiscardo che, per ironia della sorte, si rivelerà essere il principe cui proprio Gismonda era promessa, secondo una revisione della storia che, lo abbiamo visto, a Torelli fa capo. Ritorna il motivo tragico per eccellenza, fondato sull'equivoco e sulla drammatica rivelazione finale. Muore quindi Gismonda, accompagnata dal coro che sentenzia sullo «stato infelice, e vario»⁶⁹ dei mortali.

Alla fine di questo rapsodico *excursus* condotto attraverso alcune fra le più note tragedie di fine secolo possiamo provare a formulare un'ipotesi che avrà certo bisogno di essere suffragata da ulteriori sondaggi. In effetti, il personaggio dell'eroina patetica, qui isolato all'interno di testi drammatici in parte ricavati dal ricco bacino della novella volgare, sembra coincidere con la natura stessa del tragico cinquecentesco. Come se, reinterprestando i concetti aristotelici di *pietà* e *paura* in chiave moderna quali sinonimi di sofferenza e di orrore, e quindi rileggendo le vicende delle antiche eroine attraverso la

⁶⁸ R. CAMPEGGI, *Il Tancredi*, In Venetia, appresso Alessandro Polo, 1620, p. 10. Ho consultato l'edizione conservata presso la Biblioteca Nazionale di Roma, con segnatura 34. 1. D. 1 (int. 4).

⁶⁹ Ivi, p. 127.

lente deformante dei generi in prosa, si fosse determinata una propensione verso la rappresentazione di un mondo cupo e lacrimevole, parossisticamente violento epperò pervaso da sentimenti sconosciuti alle opere del mondo antico. Partendo dalla *Canace* speroniana e recuperando il modello euripideo su cui s'innesta pure, è bene ricordarlo, la voce potente delle *Heroides* ovidiane, la tragedia rinascimentale si avvia progressivamente a far proprio il mondo degli affetti e delle passioni: alla tradizionale *catarsi* si sostituisce quindi una *compassio* dolente e partecipe, capace solo di riconoscere, alla fine, la disperata forza di *eros*.

Giulietta e Desdemona, eroine del nostro tempo

Elisabetta Menetti (Università di Modena e Reggio Emilia)

La poesia ha bisogno di una madre, oltre che di un padre.
(V. Woolf, *A Room One's Own*, 1929)

Secondo Virginia Woolf in epoca elisabettiana nessuna donna avrebbe mai potuto scrivere le opere di Shakespeare. La provocazione è nota, ma vale la pena di rileggerla. In *A Room One's Own* la scrittrice immagina che, a quei tempi, una donna nata con un eccezionale talento artistico «sarebbe di certo impazzita o si sarebbe suicidata o avrebbe finito i suoi giorni in qualche solitaria capanna nei dintorni del villaggio, metà strega, metà indovina, temuta e schernita»¹. Racconta, poi, un apologo che serve a sorreggere la sua difesa delle donne e a dimostrare il tragico condizionamento sociale e culturale che le donne hanno dovuto subire nei secoli passati.

L'apologo è questo: se Shakespeare avesse avuto una sorella geniale come lui, cioè una giovane poetessa e drammaturga di pari talento, questa sorella non avrebbe mai potuto esprimere le sue capacità, ma sarebbe rimasta in casa, non avrebbe studiato, sarebbe stata la figlia prediletta del padre in attesa di essere consegnata in matrimonio a un ricco 'mercante di lane'. Il racconto finisce tragicamente: la povera ragazza si ribella, tenta di seguire il fratello attore nei teatri ma, ovviamente, viene cacciata e derisa. Costretta a tacere, emarginata e infelice si suicida in una notte d'inverno; e oggi giace sepolta sotto un noto incrocio stradale di Londra, Elephant and Castle.

Dobbiamo alla straordinaria fantasia critica della Woolf questo prezioso rovesciamento di prospettiva culturale che ci consente di individuare la condizione femminile europea, che, mentre è al centro dell'immaginario poetico maschile, resta, invece, condannata all'irrilevanza storica. Inoltre, nel ricor-

¹ V. WOOLF, *Una stanza tutta per sé*, in *Virginia Woolf. Romanzi e altro*, a cura di S. PEROSA, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1989, p. 764.

dare le eroine novellistiche, come Desdemona e la Duchessa di Amalfi², la Woolf descrive lucidamente il destino delle nostre eroine tragiche:

[...] se la donna non avesse altra esistenza che quella assegnatale nella letteratura maschile, la si potrebbe supporre una persona di estrema importanza; molto varia; eroica e meschina, splendida e sordida, infinitamente bella e estremamente odiosa; grande come l'uomo, e certuni dicono assai più grande. Ma questa è la donna nella letteratura d'immaginazione. Nella realtà (...) veniva rinchiusa, picchiata e maltrattata nella sua stanza³.

La donna di fantasia è, al contempo, bella e odiosa, splendida e sordida, sempre padrona dell'immaginazione degli scrittori e dei poeti. Ma nella realtà resta chiusa in una stanza, in cui consuma solitudine e malinconia. Questa immagine si sovrappone perfettamente ai nostri testi novellistici almeno sotto due aspetti fondamentali: la varietà delle figure femminili e la camera, luogo in cui le donne vivono rinchiusi.

Boccaccio, nel *Proemio* del *Decameron* è il primo a inquadrare la scenografia ideale del dramma (la camera) e la costellazione dei conflitti tra le donne e gli uomini di famiglia (padri, madri, fratelli, mariti):

(...) e oltre a ciò, ristrette da' voleri, da' piaceri, da' comandamenti de' padri, delle madri, de' fratelli e de' mariti, il più del tempo nel piccolo circuito delle loro camere racchiuse dimorano e quasi oziose sedendosi, volendo e non volendo in una medesima ora, seco rivolgendo diversi pensieri, li quali non è possibile che sempre sieno allegri. (*Proemio*, 10)

Boccaccio individua bene lo spazio domestico, ristretto e claustrofobico, in cui prendono vita le fantasie ma anche le angosce delle sue donne malinconiche, alle quali si rivolge affinché guardino al proprio destino attraverso i suoi racconti, inaugurando sotto una prospettiva nuova, collettiva e condivisa quel principio di rispecchiamento pedagogico e consolatorio del lettore nella letteratura, che Agostino prima e Petrarca poi avevano legato soprattutto a una meditazione solitaria, silenziosa e interiore⁴. Ma come non ricordare, a questo punto, Christine de Pizan, una luminosa eccezione, che racchiude il mistero della condizione femminile nei secoli passati? Nella sua stanza – che chiama cella, *cele* ma anche studio, *estude* – si rifugia prima di tutto per studiare i filo-

² M. BANDELLO, *Novelle* I, 26. La prima traduzione in francese è di Belleforest, seguita da quella di Painter in inglese nel 1567.

³ *Ivi*, p. 758.

⁴ B. STOCK, *Bibliothèques intérieures*, Préface de Christophe Carraud, Grenoble, Éditions J. Millon, 2005.

sofi greci, i poeti latini e gli scrittori italiani ma anche per inventare una città di eccellenze femminili e per denunciare le violenze subite da uomini (padri e mariti) violenti (*Livre de la Cité des Dames*, 1404-1405). Le donne, scrive, sono state abbandonate per troppo tempo «come un campo senza siepe», senza trovare nessuno che le difendesse: per questo hanno bisogno di una cittadella fortificata, dove vivranno protette dall'invidia e dall'odio degli uomini⁵.

Giulietta, come vedremo, passerà dalla camera alla tomba, Desdemona morirà sul letto coniugale. Veniamo, dunque, alle due sfortunate donne della finzione novellistica italiana che, grazie a Shakespeare, sono diventate due personaggi-simbolo della letteratura europea. La loro storia ha suscitato, e suscita ancora oggi, una certa empatia nelle lettrici e nei lettori, al punto da rendere assoluto, direi quasi a-storico, un nucleo drammatico: quello della figlia che si confronta con il padre.

La fortuna delle due tragedie di Shakespeare, anche nelle molte versioni cinematografiche, ci dice che si tratta di un nucleo drammatico perfetto che il drammaturgo inglese ha reso unico ed esemplare ma che, come sappiamo, era stato messo a punto dai narratori italiani del Rinascimento, a partire dalle sue origini medievali. Appare interessante, quindi, far riemergere i legami fra tutte le storie che raccontano sempre la stessa storia: la disperazione e il coraggio di due donne perdutoamente innamorate dell'uomo sbagliato. Questo *plot* travalica il contesto culturale in cui è stato inventato perché, in un certo senso, riassume e concentra tutte le potenziali varianti che risalgano all'antichità (dalle radici classiche alla narrativa italiana medievale e rinascimentale) e che si ricollegano a Shakespeare grazie alle traduzioni inglesi delle novelle italiane durante il regno di Elisabetta I (1558-1603), che hanno contribuito a diffondere una 'maniera italiana' di amare ma, soprattutto, di soffrire per amore.

La «pietosa istoria» di Giulietta e Romeo nella versione di Matteo Bandello (*Novelle* II, 9 a stampa nel 1554 con lettera dedicatoria a Girolamo Fracastoro) è assai più articolata della versione precedente di Luigi da Porto (1531) e ha due importanti traduttori inglesi: Arthur Brooke (1562) e William Painter (1566-1567)⁶. La tragedia noir di *Othello* ha come ipotesto gli

⁵ C. DE PIZAN, *La Città delle Dame*, a cura di P. CARAFFI, Roma, Carocci, 2014, pp. 54-55. Sull'invidia degli uomini, p. 73.

⁶ A. BROOKE *Tragicall Historie of Romeus and Juliet* (1562) e W. PAINTER *The Palace of Pleasure* (1566 e 1567 primo e secondo tomo). Su queste traduzioni è di riferimento: L. MARFÈ, «In English Clothes». *La novella italiana in Inghilterra: politica e poetica della traduzione*, Torino, Accademia University Press, 2015.

Ecatommiti, Deca III, novella VII di Giovan Battista Giraldi Cinzio (1565)⁷, il quale assegna alla giovane infelice il nome parlante ‘Disdemona’ (che diventerà ‘Desdemona’ nella versione di Shakespeare) senza attribuire un nome al ‘moro’ a differenza del drammaturgo inglese.

Mi limito, per motivi di spazio, solo a ricordare brevemente la possibile rete che ha trasmesso le due ‘istorie’. Nella circolazione europea delle novelle tragiche bandelliane, come è noto, sono fondamentali le traduzioni francesi, le *Histoires Tragiques* a opera di François de Belleforest e Pierre Boaistuau nella seconda metà del Cinquecento. Boaistuau, occorre sottolinearlo, è il curatore dell’*Heptameron* di Margherita di Navarra ed è il primo traduttore della novella bandelliana di Giulietta⁸. Per la trasmissione in Inghilterra della novella bandelliana bisogna ricordare anche i *Certaine Tragicall Discourses* (1567) di Fenton e in generale è da tenere in considerazione l’interesse del mercato editoriale inglese per le storie italiane: in questo periodo i rifacimenti e le riscritture delle novelle boccacciane della quarta giornata e della decima giornata, per esempio, sono importanti anche per comprendere la possibile circolazione della più celebre novella del Giraldi⁹. Questione non irrilevante ai nostri fini, inoltre, è l’influenza esercitata da Painter, il quale aveva tradotto sulla base del testo di Le Maçon la novella di Tancredi e Ghismonda di Boccaccio, un intertesto fondamentale per raccontare in modo nuovo che cosa un padre geloso non deve assolutamente fare con una figlia determinata a far valere le ragioni del cuore, laddove il cuore, fisico e me-

⁷ Parti essenziali del racconto italiano sono state trasmesse a Shakespeare anche nella versione francese di Gabriel Chappuys (*Premier volume des cent excellentes nouvelles* 1584).

⁸ Pierre Boaistuau, detto anche Launay, aveva curato l’edizione del 1558 dell’*Heptameron* di Marguerite de Navarre. Autore di due volumi di *Histoires prodigieuses* (1560 e 1566) dedicate a Elisabetta I, tradusse sei novelle di Bandello tra cui quella di Romeo e Giulietta, nel volume *Histoires tragiques extraites des oeuvres italiennes de Bandel, et mises en nostre langue françoise par Pierre Boaistuau* (1559). François de Belleforest, aristocratico della corte di Marguerite de Navarre, continua l’opera di Boaistuau traducendo altre dodici novelle bandelliane (*Continuation des histoires tragiques extraites de l’italien de Bandel, mises en langue Françoises par François de Belleforest Commingeois*, Paris, 1559), più altri testi dal 1565 al 1582 per un totale di sette tomi, contenenti traduzioni, adattamenti e altre novelle *histoires tragiques*. Cfr.: G.A. PEROUSE, *Nouvelles françaises du XVI siècle. Images de la vie du temps*, Genève, Droz, 1977; L. SOZZI, *La nouvelle française à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1981; *Du Po à la Garonne. Recherches sur les échanges culturels entre l’Italie et la France à la Renaissance*, a cura di A.CH. FIORATO e J.C. MARGOLIN, Agen, Centre Matteo Bandello, 1990.

⁹ Sulla questione faccio riferimento al saggio di M. COLELLA, «Fu già in Venezia un moro molto valoroso». Giraldi Cinzio e Shakespeare, in *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, a cura di G. CARRASCÓN e C. SIMBOLOTTI, Torino, Academia University Press, 2015, pp. 158-72.

taforico, è, al contempo, l'origine e la fine di una avventura esistenziale di straordinaria forza evocativa.

Giulietta e Desdemona sono donne 'nuove' che esprimono una *humanitas* femminile speciale, composta da elementi contrastanti: fragilità e forza, debolezza e determinazione, gioia e dolore, onestà e disonestà, purezza del sentimento (onestà) e ardore sensuale (disonestà)¹⁰. Assomigliano ad altre donne letterarie, interpretano l'amore secondo un codice condiviso da alcuni secoli, eppure, alla fine, qualcosa porta verso altre direzioni. Difatti, esse esprimono una sensibilità nuova, quasi d'avanguardia: sono figlie che si contrappongono al padre con discorsi e azioni ma sono anche mogli che riflettono sulle proprie scelte, e affrontano a parole mariti gelosi (come il moro) che, invece, usano la violenza o mariti troppo deboli e distanti (come Romeo) che non sanno prendere decisioni.

Sebbene siano nate dalla fantasia narrativa del Rinascimento italiano non sono donne cortigiane ma rappresentano tutte le donne e di tutti i tempi: si pensi, del resto, che la 'istoria' veronese è ambientata ai primi del Trecento, ai tempi di Bartolomeo della Scala. Ma, più in generale, sono un concentrato di passioni che i narratori italiani trovano formidabile (Bandello direbbe 'mirabile'), se non altro per l'imprevedibilità di certi comportamenti e per le sorprese che riservano a tutta la famiglia¹¹. Anche se il gioco creativo della letteratura vive di riscritture romantiche e postmoderne orientate alla liberazione del sesso femminile, in queste due simboliche figure resta fortissima l'impronta del costume del tempo, che tenteremo di ripercorrere a partire dalle fonti italiane.

Tra i molti fili intrecciati di queste due storie novellistiche, portate in scena da Shakespeare, seguiremo in particolare quello che racconta la condizio-

¹⁰ Gli studi storici di Adriana Valerio ed Eva Cantarella sono stati di ispirazione per questo saggio, e in particolare A. VALERIO, *Le ribelli di Dio. Donne e Bibbia tra mito e storia*, Milano, Feltrinelli, 2014; EAD., *Il potere delle donne nella Chiesa. Giuditta, Chiara e le altre*, Bari, Laterza, 2016, ed E. CANTARELLA, *Come uccidere il padre. Genitori e figli da Roma a oggi*, Milano, Feltrinelli, 2017.

¹¹ Sulla figura della donna nel Rinascimento la critica francese e spagnola è ricca di suggerimenti e di percorsi assai suggestivi. Si vedano tra i primi studi in questa direzione, i saggi raccolti nel volume curato da A. ROCHON: *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance. Préjugés misogynes et aspirations nouvelles* (Castiglione, Piccolomini, Bandello), Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 1980. Fa il punto della situazione con una focalizzazione sulla figura della donna in Boccaccio e nelle tragedie di Giraldo Cinzio I. ROMERA PINTOR, alla quale rimando anche per la bibliografia più recente: ...*De cuando en cuando un beso y un nombre de mujer...: el teatro de Giraldo Cinzio*, in *La mujer: de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI*, a cura di I. ROMERA PINTOR e J. LLUÍS SIRERA, Universitat de València, València, 2011, in particolare alle pp. 286-87.

ne di appartenenza delle figlie al padre in una società patriarcale le cui fondamentali regole di comportamento, come l'obbedienza e la sottomissione della figlia al padre e della moglie al marito, vengono confermate dal tragico destino di morte che attende le donne ribelli¹². Non è un caso, dunque, che Shakespeare dedichi una parte non irrilevante all'ira dei padri nei confronti delle figlie¹³.

Nell'*Othello* Brabantio è un padre tradito che urla: «Miserabile ladro dove hai nascosto mia figlia? Maledetto me l'hai stregata» («O thou foul thief! Where hast thou stow'd my daughter? Damn'd as thou art, thou ast enchanted her», *Othello* I II). Quasi allo stesso modo in *Romeo and Juliet* il padre di Giulietta si scaglia contro la figlia, assai violentemente: «alla forca, puttarella ribelle sciagurata! Non parlare, non ribattere, non rispondere, impiccati, crepa, muori sulla strada» («Hang thee, young baggage! Disobedient wretch! (...) Speak not, reply not, do not answer me! (...) An you be not, hang, beg, starve, die in the streets» *Romeo and Juliet*, III V). Per questi padri le loro figlie ribelli sono già morte, e in effetti moriranno entrambe tragicamente. In *Romeo and Juliet* (1594-1595) e *Othello* (1603-1604) la condizione universale dell'essere figli, condivisa da tutti gli esseri umani, si esprime nella particolare tensione morale e sociale dell'essere figlie.

La fine tragica di queste giovani sfortunate però, non pare scritta per incoraggiare le lettrici o le spettatrici a fare lo stesso percorso: anzi, deve apparire come un errore da non ripetere, perché le donne non devono intraprendere avventure sentimentali autonome contro il volere dei padri.

Le novelle italiane, da questo punto di vista, sono didascalicamente molto chiare nel delineare la direzione pedagogica del racconto: le donne devono

¹² Solo la fiaba fa eccezione, come sempre: un padre che compra al mercato per la figlia zucchero e mandorle, con cui la giovane si 'impasta' un fidanzato perfetto, dolce e profumato. È la fiaba di *Pinto Smauto* di G. BASILE (*Lo cunto de li cunti* 1634-1636).

¹³ Sul problema delle fonti italiane di Shakespeare, che restano dimostrabili solo per via indiziaria, mi permetto di segnalare due miei contributi, ai quali rimando soprattutto per la bibliografia più recente: *L'eredità europea della novellistica italiana: Cervantes e Shakespeare*, in «Italianistica», XLVI, N. 2 (maggio/agosto 2017), pp. 55-72; *Passione e compassione: Shakespeare e l'ambigua lezione degli italiani*, in *Shakespeare: un romantico italiano*, a cura di R. BERTAZZOLI e C. GIBELLINI, Firenze, Franco Cesati, 2017. Importante il saggio di C. LOMBARDI, *Chaucer, Bandello e il 'Romeo e Giulietta' di Shakespeare: le complicazioni dell'intreccio e lo sviluppo tragico del tema amoroso*, in *La novella come tragedia storica: Matteo Bandello, Margherita di Navarra, Shakespeare*, a cura di D. MAESTRI e L. PRADI, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2007. Si veda, inoltre, il recentissimo saggio di L. TERRUSI, *Mappe europee della novellistica italiana nel Rinascimento*, in *Rinascimento fra il Veneto e l'Europa. Questioni, metodi, percorsi*, a cura di E. GREGORI, Padova, Clup, 2018, pp. 111-28.

essere oneste, obbedire al padre, amare in modo moderato e non sconsideratamente passionale al di fuori degli accordi di famiglia.

Nella lettera dedicatoria a Girolamo Fracastoro, Bandello scrive chiaramente che la «pietosa» storia di Verona serve per «ammonir i giovani che imparino moderatamente a governarsi e non a correr a furia», mentre nella zona di cornice della novella del Giraldis Cinzio il narratore, Curzio, sottolinea che è nell' «arbitrio di onesta donna, quando si sente di tal fiamma accesa, voler più tosto morirsi che, per disonesta voglia macchiare quella pudicizia». Disdemona è un caso estremo da raccontare: persino «senza colpa» e innocente («fedele e amorevole donna»), una donna come lei può cadere nella trappola delle «insidie», che accusano, anche falsamente, tutte le donne¹⁴.

La passione non governata dalla ragione conduce l'umanità alla rovina morale e fisica: provoca solo violenze, omicidi, suicidi. Perciò ogni «disonesta voglia» deve essere fermata a tutti i costi; meglio la morte che la disonestà¹⁵. Il ragionamento di Giraldis Cinzio non potrebbe essere più lineare nella sua spietata moralità controriformistica che, tuttavia, appartiene anche alle radici più profonde del pensiero filosofico europeo.

La matrice filosofica che trasmette il codice etico del controllo delle passioni è assai robusta e antica: risale alla virtù aristotelica della misura (*mesotès*) dell'*Etica Nicomachea*, si intreccia con la predicazione cristiana e con la letteratura omiletica ed esemplare e, in particolare, si cristallizza in alcuni testcardine che diverranno fondamentali per i nostri scrittori e umanisti, come le *Lettere a Lucilio* di Seneca (specialmente la II, 21) e le *Sententiae septimi libri* di Tommaso d'Aquino, che Boccaccio riprende e rielabora sotto forma di racconti novellistici¹⁶. Dunque, niente di nuovo: eppure Giulietta e Disdemona restano due figure d'eccezione del nostro immaginario europeo. Non c'è dubbio, infatti, che siamo di fronte a un tema affascinante ma controverso, che gli scrittori italiani dalle origini al Cinquecento hanno raccontato in modi diversi, sui quali non possiamo soffermarci troppo a lungo: le

¹⁴ Il testo degli *Ecatommiti* è citato nell'edizione a cura di S. VILLARI (Roma, Salerno Editrice, 2012, p. 621); il testo delle *Novelle* di Bandello nell'edizione a mia cura (M. BANDELLO, *Le novelle*, Milano, BUR-Rizzoli, 2011).

¹⁵ Sul tema della disonestà mi permetto di rimandare al mio *Le parole del racconto dopo Boccaccio*, in *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, a cura di A.M. CABRINI e A. D'AGOSTINO, in «Biblioteca di carte romanze», 7 (2018), pp. 247-59.

¹⁶ Sulla biblioteca filosofica boccacciana, studiata da Giuseppe Velli in merito a Giovenale (G. VELLI, *Memoria*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. BRAGANTINI e P.M. FORNI, Torino, Bollati Boringhieri, 1995), è ritornata recentemente con nuove riflessioni L. BATTAGLIA RICCI, *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Ravenna, Longo, 2013, pp. 34 e 35.

donne sono colpevoli di disonestà morale, quando decidono di amare contro il volere del padre? Su questo argomento la tradizione novellistica italiana ha offerto un eccezionale repertorio di casi famigliari in cui le donne, in quanto figlie, e poi mogli o amanti, si trovano a lottare contro un uomo, che sia il padre o il marito o l'amante o un fratello o tutti insieme, nel peggiore dei casi.

Tra gli scrittori del Rinascimento emergono le contraddizioni della società cortigiana e umanistica che alla celebrazione della saggezza femminile (si vedano Ariosto o Castiglione, e persino Bandello) alternava severe condanne morali e trattati misogini¹⁷. Di questo lungo racconto al femminile, Giulietta e Desdemona sono le assolute protagoniste, tanto che, ancora oggi, entrambe rappresentano la triste condizione esistenziale della donna innamorata, infelice e indifesa¹⁸.

Nelle novelle italiane, dunque, la veronese Giulietta e la veneziana Desdemona raccontano qualcosa di nuovo rispetto al tema topico, e assai alla

¹⁷ Come è noto, persino Boccaccio, considerato il difensore per eccellenza delle donne 'malinconose', ha scritto novelle misogine (*Dec.*, IX, 7 oppure VIII, 7) e il *Corbaccio*. La descrizione letteraria delle donne annovera il peggio (le donne 'megere', streghe o mostri sull'esempio di Circe e di Medea) ma anche il meglio, come le donne oneste, le donne-narratrici, le donne sagge, nonché le donne guerriere (come Marfisa) e le maghe dei poemi cavallereschi. Tuttavia, la misoginia è parte integrante del comico novellistico, si pensi solo alla tremenda moglie del 'povero diavolo' nella machiavelliana novella/favola di *Belfagor*. Ma quanto sia controverso l'argomento lo dimostrano, per esempio, le 'agiografie femminili', si pensi al caso di Aretino, recentemente studiato da S. CARAPEZZA, *Corone di spine. Letterarietà e narrazione di Pietro Aretino*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018. Per un approfondimento della invettiva contro le donne da Giovenale agli scrittori del Seicento rimando al recente saggio di P. COSENTINO, *L'invettiva misogina: dal Corbaccio agli scritti libertini del '600*, in *Le scritture dell'ira*, a cura di G. CRIMI e C. SPILA, Roma TrE-Press, 2016. Interessanti le declinazioni femminili nei poemi cavallereschi; si veda su questo D. DALMAS, *La narrazione, l'azione e la morale delle donne nell'Innamoramento de Orlando di Boiardo*, in «Umana cosa è aver compassione degli afflitti...». *Raccontare, consolare, curare nella narrativa europea da Boccaccio al Seicento*, in «Levia Gravia», XV-XVI (2013-2014), pp. 239-53.

¹⁸ Sulla novellistica rinascimentale rimando ai seguenti fondamentali studi: G. MAZZACURATI, *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, a cura di M. PALUMBO, Firenze, La Nuova Italia, 1996; G. ALFANO, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli, Liguori, 2006; S. CARAPEZZA, *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, LED, 2011. Mi premetto di rinviare al mio *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Milano, Franco Angeli, 2015. Recentemente di R. BRAGANTINI, *Il governo del comico. Nuovi studi sulla narrativa italiana dal Tre al Cinquecento*, Manziana, Vecchiarelli, 2014; ID., *Apologie del vero: poetiche novellistiche, da Boccaccio al Cinquecento*, in *Novelle e racconti: teoria secolare, prassi novecentesca*, a cura di A. CASADEI, M. CICCUTO, G. MASI, in «Italianistica», XLVI, N. 2 (maggio-agosto 2017), pp. 29-42.

moda tra gli umanisti, della passione amorosa non governata dalla ragione, che conduce a morte sicura i giovani e infelici amanti¹⁹.

Le due giovani donne, infatti, portano sulla scena letteraria europea una tensione morale (onestà contro disonestà) che diventa una tensione familiare, e persino politica. Sono donne oneste ma diventano disoneste quando si ribellano alla volontà paterna e materna. Brabanzio e il Principe Capuleti insultano le loro figlie perché entrambe hanno infranto una legge fondamentale che regola i rapporti familiari: la legge del padre, cioè la loro legge.

La Giulietta di Bandello è una ragazza-bambina circondata dall'affetto del padre e della madre che la fraindono in continuazione. La madre (madonna Giovanna) le chiede «dimmi l'animo tuo» e lei risponde «voglio morire». Il padre, su richiesta della madre, le propone di sposarsi con Paris e Giulietta gli risponde «con maggior animo che a una fanciulla non conveniva». E il padre?

(...) si turbò forte e salito in colera fu vicino a batterla. Ben la minacciò rigidamente con agre parole, ed alla fine conchiuse che volesse o no, fra tre o quattro giorni ella deliberasse andar con la madre ed altri parenti a Villafranca, perciò che quivi doveva venir il conte Paris con sua compagnia a vederla, e a questo non facesse né replica né resistenza se non voleva che le rompesse il capo e la facesse la più trista figliuola che mai fosse nata²⁰.

Messer Antonio Cappelletti di Bandello diventerà il Principe Capuleti di Shakespeare, forse con una dose in più di collera da palcoscenico. Giulietta resta folgorata dalle parole del padre ma subito dopo cerca la soluzione, la fuga.

«La più trista figliuola» è Disdemona, che ha iscritto nel nome il suo destino²¹. Il padre le ha dato insieme col nome un infelice augurio, cioè 'colei che ha un destino avverso' e quindi infelice. Unico nome proprio della novella, Disdemona attrae su di sé il conflitto con il padre ma anche con lo straniero e il barbaro, il moro di cui alla fine ha paura.

¹⁹ Per gli umanisti narratori, che qui ci interessano, ricordo l'importanza della *Historia de duobus amantibus* (1444) di Enea Silvio Piccolomini. In generale, per l'uso di queste categorie della 'passione' si rimanda a C. CASAGRANDE e S. VECCHIO, *Passioni dell'anima: teorie e usi degli affetti nella cultura medievale*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2015.

²⁰ BANDELLO, *Novelle*, p. 308.

²¹ L. TERRUSI, *Disdemona e il moro: il destino in un nome e un nome 'mancato'*, in «Il nome nel testo», vol. XIV.1 (2014), pp. 369-78.

Ha tradito la fiducia del padre e quella del marito, ma è innocente. Tuttavia la sua colpa è iscritta nei legami famigliari: quando Disdemona prende le difese del caposquadra, il moro l'accusa di tradimento, facendo appello proprio al legame di famiglia: «Gran cosa è questa, Disdemona, che tu tanta cura ti pigli con costui, non è però egli né tuo fratello né tuo parente che tanto ti debba essere a cuore»²². Infine, Disdemona come ogni figlia non è padrona delle proprie origini ma da esse dipende più di ogni altra figura femminile, diventando il tragico simbolo del vincolo familiare. Al punto che nella novella italiana la triste onomastica grecizzante è commentata persino dalla 'brigata' che ha ascoltato la novella di Curzio. L'appartenenza della figlia al padre è anche un segno linguistico, che porta un destino iscritto nel nome (misera donna, infelice):

(...) fu pianto il caso della misera donna, biasimando il padre che le avesse posto nome d'infelice augurio. E si determinò tra la brigata che essendo il nome il primo dono, che dà il padre al figliuolo, dovrebbe imporglielo e magnifico e fortunato come che bene e grandezza così gli volesse indovinare²³.

La colpa di queste giovani, dunque, è di aver voluto sposare un uomo contro il volere del padre e, in particolare, di essere innamorate dell'*altro*: il nemico, come Romeo Montecchi, oppure lo straniero, dalle oscure origini. Disdemona del Giral di è assolutamente consapevole di aver infranto un patto e lo denuncia chiaramente, quando si confida con l'amica, la moglie dell'alfiere:

Io non so che mi dica io del moro. Egli solea essere verso me tutto amore, ora da non so che pochi giorni in qua, è divenuto un altro e temo molto di non essere io quella che dia esempio alle giovani di non maritarsi contra il volere de' suoi e che da me le donne italiane imparino di non si accompagnare con uomo la cui natura e il cielo e il modo della vita disgiunge da noi²⁴.

In Shakespeare è il padre a sottolineare l'affronto alla comunità di sua figlia, prima timida e tranquilla: «A maiden never bold; / Of spirit so still

²² COLELLA, «*Fu già in Venezia un moro molto valoroso*».

²³ GIRALDI CINZIO, p. 627. Il ragionamento di Disdemona, d'altronde, coincide con l'inizio della novella: «(...) ancora che i parenti della donna facessero ciò che poterono perché ella altro marito si prendesse che lui» (*ibidem*, p. 613).

²⁴ Ivi, p. 621.

and quiet, that her motion / Blush'd at herself; and she, in spire of nature, / Of years, *of country, credit*, every thing / To fall in love with what she fear'd to look on!» («Una ragazza timida, così quieta e tranquilla che arrossiva perfino di se stessa. E sfidando la sua giovane età, la gente, il senso dell'onore, tutto, insomma, si sarebbe innamorata di chi le metteva paura solo a guardarlo!» *Othello*, I, III). Il senso dell'onore di una comunità è messo in pericolo da una timida ragazza che si innamora del diavolo, del mostro e, come sappiamo, del suo assassino.

Giulietta e Disdemona sono creature meravigliose, nate da altre creature precedenti. I loro padri, Bandello e Giraldo Cinzio, riprendono dalla tradizione certi caratteri e certe azioni, che sottopongono a un nuovo trattamento narrativo, illuminato da una luce tragica e *noir* del tutto estrema.

Giulietta e Disdemona sono come Francesca (Dante, *Inf.* V), Ghismonda (Boccaccio, *Decameron* IV, 1) e Lisabetta da Messina (Boccaccio, *Decameron* V, 5), Griselda (*Decameron* X, 10), Giulia da Gazuolo (Bandello, *Novelle* I, 8), la Parisina (*Novelle* I, 44), senza citare altre importanti donne che compaiono nel Pantheon femminile di Boccaccio del suo *De mulieribus claris*.

Sono giovani donne che avrebbero avuto bisogno della città immaginaria di Christine de Pizan per salvarsi: alcune muoiono di dolore (Lisabetta e Giulietta), si suicidano (Ghismonda, Giulia da Gazuolo e Giulietta), vengono uccise dai mariti (Francesca, la Parisina, Disdemona). Alcune sono un esempio di forza, saggezza, spietatezza, persino di virilità (come Ghismonda che ricorda la più antica Antigone sofoclea), sono quasi uno spirito divino (come Griselda) o rappresentano l'eterna simbiosi tra amore e morte (come Isotta, Tisbe) oppure si raccontano in relazione all'amato, come avviene nelle *Heroides* di Ovidio. Alcune ricordano casi estremi di reazione violenta contro il mondo maschile sull'esempio biblico di Giuditta e Oloferne o sull'esempio del mito di Medea, ma vi sono anche donne che ritornano armate e bellissime nelle stupende guerriere e maghe di Boiardo o Ariosto. Ad ogni modo la loro personalità viene rappresentata dagli scrittori italiani, e anche da Shakespeare, in rapporto e in tensione con l'universo maschile: a favore o contro un possibile amante e spesso contro l'autorità paterna.

L'amore come prova di autonomia e come sfida al dominio patriarcale è una licenza poetica di cui anche Shakespeare pare servirsi: Emilia nel quarto atto parla con le parole di Monna Filippa (*Decameron*, VI, 7) e di Ghismonda (*Decameron*, IV, 1), mentre dice alla sua amica Desdemona, peraltro onesta e incredula, che è colpa dei mariti se le donne li tradiscono.

Tuttavia, nonostante eccezioni assolute come Monna Filippa o Ghismon-

da o Alatiel, l'adulterio femminile continua a essere la più grave forma di affronto al potere maschile. Le novelle italiane, dunque, ragionano su questo argomento quasi ossessivamente e con moltissimi esempi, tragici e comici, suggerendo di riflettere sull'innescò di ogni evento tragico: e cioè che molti conflitti vengono scatenati dall'infrazione della semplice regola dell'obbedienza della donna al padre e al marito. I nostri novellieri hanno una larga diffusione europea proprio perché scendono in profondità e raccontano esempi famigliari sempre più complicati e controversi che servono per pensare, discutere e dialogare filosoficamente sulle relazioni umane²⁵.

La femminilità appare, insomma, una pericolosa miscela di conflitti interiori e di desideri amorosi assoluti, come si evince anche dalla fortuna europea di Griselda 'bifronte': esempio di forza morale sovrumana in Boccaccio (*Decameron*, X 10) e simbolo della obbedienza muliebre in Petrarca (*De insigni obedientia et fide uxoria*). Sulla vera interpretazione della guardiana di pecore, perseguitata dal marchese di Saluzzo, si accaniscono gli umanisti, e non solo. Anche Christine de Pizan la colloca, in modo singolare, tra le figlie devote (II, 11). Griselda, figlia di un pecoraio che resiste alle torture del marito marchese, rappresenta l'enigma della donna, che incarna un potere affettivo in grado di mettere in crisi il potere dei loro signori, cioè dei loro padri, mariti, fratelli. Non dimentichiamoci che la resistenza della Griselda boccacciana porta il marchese torturatore quasi ad una crisi di pianto.

Gli umanisti discutono in modo estenuante sul potere della donna, a partire anche dal caso di Ghismonda (*Decameron* IV, 1) che affronta il padre Tancredi con risoluto animo virile, una tra le novelle boccacciane più discusse, riscritte e tradotte in latino ma anche in francese e in inglese²⁶.

²⁵ Sulla espansione europea della novellistica italiana si vedano: «*In qualunque lingua sia scritta*». *Miscellanea di studi sulla fortuna della novella nell'Europa del Rinascimento e del Barocco*, a cura di G. CARRASCÓN, Torino, Accademia University Press, 2015, e il già citato, recentissimo e imponente volume miscelaneo, ricco di novità, *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea*; M.C. FIGORILLI, *La Novella*, in *Letteratura Europea*, diretta da P. BOITANI e M. FUSILLO, 5 voll., II: *Generi letterari*, Torino, UTET Grandi Opere, 2014, pp. 53-79. Si vedano, inoltre: *Mappe della letteratura europea e mediterranea. I Dalle origini al Don Chisciotte*, a cura di G.M. ANSELMINI, Introduzione di A. PRETE, Milano, Bruno Mondadori, 2000.

²⁶ Per leggere la riscrittura del Petrarca rimando a G. BOCCACCIO-F. PETRARCA, *Griselda*, a cura di L.C. ROSSI, Sellerio, Palermo, 1991. Segnalo il recente studio di R. MORABITO, *Le virtù di Griselda. Storia di una storia*, Firenze, Olschki, 2017. La ricezione della figura di Griselda è un argomento così ampiamente studiato che mi impedisce di rendere conto in una sola nota della fondamentale bibliografia critica, che deve iniziare dagli studi di R. Bessi e di G. Albanese: *Favole, parabole, storie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno di Pisa (26-28 ottobre 1998), a cura di G. ALBANESE, L. BATTAGLIA RICCI, R. BESSI, Roma, Salerno, 2000. Per la ricezione cinquecentesca e per la bibliografia relativa mi permetto

Le donne di fantasia sono malinconiche e virili al tempo stesso. Il loro percorso sentimentale appare sempre tortuoso e irrisolto, i loro comportamenti risultano incoerenti tra momenti di passività e azioni repentine, mentre il quadro morale si complica con una buona dose di ambivalenza tra onestà e disonestà. Così, certe prove di forza si alternano a improvvise fragilità, mentre resta sempre sullo sfondo l'enigma della donna, essere umano incomprensibile, fin dalla Bibbia: amorevole e vendicativa, obbediente e ribelle, onesta e disonesta, figlia e amante, madre e matrigna e così via. Se da un lato il desiderio amoroso porta le donne a sacrificarsi per gli uomini che amano, dall'altro le incoraggia a compiere clamorosi gesti di emancipazione dai vincoli ai quali sono sottoposte.

Nel corso della vita tutti gli esseri umani vivono il debito e la dipendenza che li vincolano al padre e alla madre e, restringendo l'indagine alle due opere, tutte le donne hanno avuto un padre con cui confrontarsi, persino nella assenza, totale o parziale. Ecco allora che le figlie del Senatore Brabanzio e del Principe Capuleti assumono una forza esemplare inesauribile per una storia tragica che ha lo scopo di suscitare, aristotelicamente, una partecipazione emotiva. Si tratta di una condizione umana che accomuna tutte le donne senza distinzioni né eccezioni: non tutte diventano madri o sorelle ma tutte sono *figlie*, per sempre.

Il tema dell'emancipazione amorosa di una figlia mediante il conflitto con il padre è un *plot* destinato a ripetersi all'infinito. Da Shakespeare a oggi se il racconto della colpa e del castigo delle donne ribelli ha raccolto reazioni differenti a seconda dell'ambiente storico e sociale in cui viene a contatto, il nucleo generativo resiste come un diamante alle erosioni dei diversi lettori e interpreti; insomma, la sua forza esemplare è eterna. Si tratta, probabilmente, di una empatia speciale che punta al cuore delle relazioni umane, tanto che anche noi oggi, lettrici e spettatrici delle antiche angosce di Giulietta e Desdemona, restiamo inevitabilmente coinvolte dal dramma esistenziale delle due giovani.

Le donne diventano il nucleo originario e conflittuale del sentimento tragico in quanto vengono rappresentate al centro di una dinamica familiare che le vede protagoniste di avventure che coinvolgono i loro uomini:

di rimandare al mio *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, con una prefazione di M. GUGLIELMINETTI, Roma, Carocci, 2005, pp. 80-84 (*L'ombra di Griselda*). Importanti T. NOCITA, *Decameron X, 10. Una lettura di Griselda secondo l'autografo hamiltoniano*, in «Arnovit. Archivio novellistico italiano», 1 (2016), pp. 29-47; EAD., *Spigolature. Studi sulla tradizione e la letteratura volgare del Trecento*, Roma, L'Erma, 2018, in particolare alle pp. 29-44.

sono madri, figlie, mogli e amanti che rivendicano la loro libertà attraverso la richiesta di autonomia amorosa, scatenando, di conseguenza, gelosie e passioni violente.

Giulietta e Desdemona, pur essendo frutto della fantasia, rappresentano bene una condizione femminile che si rispecchia nella realtà di tutti i giorni e di tutti i tempi: quella delle figlie che si ribellano ai padri. Semplificando i termini della questione, i personaggi femminili in lotta contro i propri uomini sfidano la morte che incombe su di loro come un destino: infrangono la legge del padre, perciò vengono punite con la morte.

Sarebbe molto interessante esaminare la fiaba-leggenda della fanciulla perseguitata dell'immaginario narrativo europeo nelle singole tessere di questo meraviglioso mosaico femminile tutto italiano, ma analizzeremo solo in che modo questi personaggi hanno prestato a Giulietta e Desdemona parole, atteggiamenti, visioni e nuova luce²⁷.

Il linguaggio amoroso e gli intrecci relazionali passano attraverso una complessa rielaborazione del codice comportamentale amoroso e familiare che è, ovviamente, in continua evoluzione e che le nostre eroine tragiche riassumono e riadattano alla loro nuova condizione.

L'antico codice dell'amor cortese diventa claustrofobico e si radicalizza: si parla di eccesso d'amore (l'amore estremo per il nemico del padre o per lo straniero, nemico della patria), di reazione violenta (suicidio, omicidio) e di squilibrio umorale (umor malinconico, il cuore 'nero' e avvelenato che porta alla follia). Tema, anche quest'ultimo, ancestrale della nostra cultura amorosa, già messo a fuoco da Guido Cavalcanti (*Donna me prega*).

Giulietta di Bandello soffre come Fiammetta dell'*Elegia di madonna Fiammetta*, piange con le lacrime di Lisabetta da Messina ma è risoluta come Ghismonda, che si racconta al padre come una «figlia generata di carne», mentre segna una distanza emotiva, chiamandolo per nome: «esser ti dovè, Tancredi, manifesto, essendo tu di carne, aver generata figliuola di carne e non di pietra o di ferro» (*Decameron* IV, 1, 33).

Il dramma di Giulietta, come quello di Ghismonda, ambientato nel Trecento, matura nello spazio asfissiante dell'ambiente familiare: dalla camera alla tomba. Giulietta è figlia ed è moglie: muore con Romeo in grembo, come fosse suo figlio.

Lo spazio ristretto della camera è simbolicamente in una 'vietta assai stretta': qui la giovane custodisce segretamente il suo amore e dolore, mentre

²⁷ V. ORAZI, *La fanciulla perseguitata: motivo folclorico a struttura iterativa*, in "Anafora". *Forme della ripetizione*, a cura di I. PACCAGNELLA et al., Padova, Esedra, 2011, pp. 77-97.

da 'fuor di misura bellissima' diventa 'malinconica e magra'. La finestra è il luogo del passaggio alla libertà, alla strada più ampia da cui passa sovente Romeo, l'uomo della liberazione. La scala di corda è simbolo di libertà:

Aveva la camera di Giulietta le finestre suso una vietta assai stretta cui di rimpetto era un casale; e passando Romeo per la strada grande, quando arrivava al capo della vietta vedeva assai sovente la giovane alla finestra e quantunque volte la vedeva, ella gli faceva buon viso e mostrava vederlo più che volentieri²⁸.

Infine la Giulietta di Bandello muore eroicamente nella tomba per un atto di volontà, cioè trattenendo il respiro: «Ristretti adunque in sé gli spirti con il suo Romeo in grembo, senza dir nulla, se ne morì». Il finale scelto da Shakespeare segue la traduzione francese e Giulietta si suicida con un coltello alla maniera senecana, su imitazione di Fedra, che usa una spada. Nella versione di Shakespeare è la prima guardia a raccontare la scena: il corpo di Giulietta emana una lugubre sensualità, coperto di sangue e stranamente caldo, nonostante i due giorni di sepoltura.

In *Othello* Desdemona si rivolge al marito con le stesse espressioni di subalternità di Griselda: è il suo 'signore' ('My lord', ripetuto ipnoticamente in Shakespeare, è la stessa espressione di Griselda: 'Signor mio sì'). È descritta con aggettivi, che appartengono ad un codice, ormai: 'obedient lady', 'honest'. Assalita dal marito, muore nella sua camera dove il letto coniugale diventa la sua tomba: anche nella novella giraldiana viene uccisa nel 'camerino', colpita vigliaccamente alla schiena dall'alfiere e poi distesa simbolicamente sul letto coniugale, sul quale i due uomini fanno cadere una trave per nascondere il delitto. Tutto si estremizza nella storia d'amore di queste due eroine rinascimentali per una ragione, tra le altre: perché sono donne sole, in lotta con i loro padri, i loro amanti, i loro mariti.

In queste novelle non si trova l'equilibrio dell'uomo del Rinascimento, tutt'altro: ci sono, invece, un giovane inetto (Romeo), uno straniero pazzo (il moro), due padri violenti, due donne perdute.

Nella novellistica italiana con un alto tasso di problematicità etica e sociale si affronta il tema controverso della appartenenza della donna alla sua famiglia: le donne sottoposte alle leggi patriarcali ma pronte alla infrazione di queste leggi, secondo una scelta di 'casi' e di 'avvenimenti' su cui occorre ragionare. Non Romeo, non il moro ma Giulietta e Desdemona sono le vere

²⁸ BANDELLO, *Novelle*, p. 294.

protagoniste di una richiesta di affermazione/emancipazione ma anche di riconoscimento dei loro valori di *humanitas*, che incarnano simbolicamente.

Come abbiamo visto all'inizio, Virginia Woolf aveva messo in relazione le donne reali con le donne dell'«immaginazione maschile» per richiamare le donne del suo tempo a una rinascita intellettuale. Anche gli umanisti italiani dal Quattrocento al Seicento si concentrano sulle figure femminili di invenzione, sebbene con tutt'altri obiettivi. Due esempi, per concludere, ci spiegano abbastanza bene questa sorta di altalenante filoginia e misoginia della nostra letteratura: l'*Adriana* (1578) di Luigi Groto e i *Ragguagli di Cipro* (1642) di Luca Assarino.

L'appello alla solidarietà di tutte le donne spettatrici e lettrici è esplicito, per esempio, nell'*Adriana* di Groto. Vale la pena citare il passo, già ricordato dalla studiosa Paola Cosentino, per comprendere quanto sia consapevole da parte dello scrittore, come in Boccaccio, il forte richiamo all'empatia delle lettrici che possono riflettere su una condizione esistenziale comune²⁹. Qui è Adriana che si rivolge alle donne:

Che posso dir, se non dolermi al cielo
de lo infelice stato di noi donne
e invitar tutte in suon flebile unito
a pianger meco le miserie nostre?
Che cessiamo dunque, o donne, d'accordarci
a pianger tutte insieme i nostri mali?
Di pigliarci per mano, e disgombrando
il mondo parzial di noi dolenti,
correre ad affogarci in mezzo a le acque?
E che vogliam far qui tra padri duri
Tra crude madri, fra infedeli amanti,
fra sposi alteri, tra tiranni ingiusti,
tra gli uomini, mortali a noi nemici?
(Atto III, scena III, vv. 15-27)

Non si può non notare la pateticità con cui Luigi Groto racconta la solitudine di questa donna che chiede alle altre donne di unirsi a lei nel *suon flebile* di un pianto comune. Groto contrappone la fragilità femminile alla

²⁹ Devo la citazione a P. Cosentino, che ringrazio. Si veda di P. COSENTINO: *Tragiche eroine. Virtù femminili fra poesia drammatica e trattati sul comportamento*, in «Italique», IX (2006). URL: <http://italique.revues.org/108>. Su Shakespeare e Groto si veda: B. SPAGGIARI, *La presenza di Luigi Groto in Shakespeare e negli autori elisabettiani*, in «Italique», XII (2009). URL: <http://italique.revues.org/232>.

durezza dei padri, degli amanti e degli sposi, mentre persino le madri sono crudeli fiancheggiatrici del nemico. Ma più di ogni altra cosa è sconcertante l'invito al suicidio collettivo: a 'prendersi per mano', a 'correre' per gettarsi nelle acque e morire, tutte insieme, affogate.

Ma perché suicidarsi in un fiume? Qui è la letteratura a conservare nella memoria collettiva un gesto tragico esemplare: il suicidio di Giulia da Gazuolo (Bandello, *Novelle*, I, 8), la giovane donna stuprata dal cameriere, che si getta nelle acque del fiume Oglio di fronte alla sorella, come testimone, per affermare la propria libertà e la propria onestà davanti a tutti: «il fine mio farà a tutto il mondo manifesto e darà certissima fede che, se il corpo mi fu per forza violato, che sempre l'animo mi restò libero»³⁰. La frase è la stessa che Tito Livio fa dire a Lucrezia, l'infelice moglie di Collatino stuprata da Tarquinio, che ha rivissuto tante 'vite' quante riscritture da Tito Livio a Giraldo Cinzio. Ed è una citazione che si ripete nel tempo, tornando ossessivamente quando si disquisisce di onestà femminile e violenza sessuale: oggetto di numerose riscritture nel Cinquecento e di autorevoli commenti morali che da Tertulliano, Girolamo, Agostino arrivano a Boccaccio (*De mulieribus claris*, 48), Petrarca (*Rerum vulgarium fragmenta* 260 e 262 e *Triumphus Pudicitie*, 130 -132) e quindi a Bandello³¹.

Prima di suicidarsi Giulia si veste da sposa; l'abbandono del suo corpo nell'acqua è anche la fine di un possibile sogno di bambina: «Quivi al pianto de la sorella che gli stridi mandava sino al cielo corsero molti, ma tardi, perciò che Giulia, che volontariamente dentro il fiume s'era gettata per annegarsi, in un tratto se stessa abbandonando, vi s'affogò». Che Groto e le sue colte lettrici conservassero nella propria memoria lo strazio di Giulia, sfortunatissima figlia del popolo, appare abbastanza plausibile.

La giovane Giulia di Bandello ha rappresentato la solitudine delle donne di fronte all'aggressione maschile ma ha sollecitato in alcuni commentatori del tempo una sorta di esaltazione moralistica.

Per alcuni di loro, infatti, non basta affogarsi per sfuggire alla condanna morale, almeno così sembra dalla documentazione letteraria che è giunta fino a noi.

La colpa delle donne è, quasi sempre, una responsabilità personale che riguarda la volontaria perdita dell'onore e che nasconde una partecipazione consapevole al piacere sessuale, persino quello strappato con la violenza. Sia sufficiente, come esempio di volgare misoginia, ciò che scrive Luca Assari-

³⁰ Cfr. BANDELLO, *Novelle*, p. 129, da cui è tratta anche la citazione che segue.

³¹ R. BRAGANTINI, *Violenza della storia, storie di violenza. Riscritture di Lucrezia nella narrativa del Cinquecento*, in *Lucrezia e le altre: la vita difficile delle donne (Roma e Lazio, secc. XV-XVI)*, a cura di A. ESPOSITO, Roma, Fondazione M. Besso – Roma nel Rinascimento, 2016, pp. 73-84.

no, per rendersi conto che è proprio la libertà femminile a essere oggetto di continua riprovazione.

Nei *Ragguagli di Cipro* (1642) Assarino vuole colpire la disonestà femminile, servendosi di esempi letterari. A un certo punto si accanisce in modo particolare contro una certa Giulia – che è senza dubbio Giulia da Gazuolo – colpevole di lascivia, nonostante si sia suicidata dopo essere stata stuprata. L'argomentazione sulla responsabilità morale di Giulia riprende e riannoda i fili di altre simili riflessioni su personaggi femminili della nostra letteratura, vittime della violenza maschile.

Lo scrittore in modo agghiacciante – e opposto al sentimento compassionevole di Bandello – scrive: «mi rido bene della pretenzione di certe scimmunte, che vogliono ostentare al Mondo, che contro lor voglia sono state violate. È impossibile che entri la spada, se la guaina non sta ferma. Ma volete vedere che Giulia era macchiata? Si gettò nel fiume pensando di lavarsi»³².

Superfluo commentare, ma è giusto ricordare l'esistenza di questi 'ragionamenti umanistici' per capire l'ambiguità morale che presiede il lungo racconto delle nostre antenate, solitarie e coraggiose eroine tragiche.

Basti solo pensare che, sebbene si tratti di finzione letteraria, certi personaggi femminili vengono giudicati come fossero protagonisti di una storia realmente accaduta. Giulia da Gazuolo è un personaggio letterario eppure è reale: la morte diventa l'unica via d'uscita dal labirinto esistenziale in cui le donne sono imprigionate. Per alcuni interpreti il gesto suicida è una azione virtuosa, per altri resta l'emblema della disonestà e dell'impurità morale della natura femminile.

Giulietta e Desdemona sono Giulia, Lisabetta e tutte le donne che soffrono. A loro, vittime anche nel nostro tempo, dobbiamo guardare per sperare nella rinascita di una più autentica *humanitas* femminile, fondata sulla affettività, pura e generosa, di figlie, mogli e amanti.

³² L. ASSARINO, *Ragguagli di Cipro*, in Bologna, Per li Turini, con Licenza de' Superiori, 1642, pp. 85-86 (consultato alla Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio).

Les épouses tragiques dans les poèmes de Jean Salmon Macrin à sa femme

David Amherdt (Université de Fribourg)

En 1528, le poète Jean Salmon Macrin, âgé de 38 ans, épouse la toute jeune Guillonne Boursault, de vingt ans sa cadette. Guillonne, que Macrin nomme dans ses poèmes *Gelonis* (un nom tiré du grec qui signifie la « rieuse ») est au centre de son œuvre, et ce dès le *Carminum libellus* de 1528, où est célébrée la nuit de noces des époux¹, jusqu'à son dernier opus, les *Naeniae*, de 1550, tombeau littéraire en l'honneur de Gélonis, décédée cette année-là². Macrin ne cesse de célébrer l'amour pour l'épouse légitime, qui prend la place de la *Lesbia* de Catulle, de la *puella* des élégiaques et de bien d'autres objets d'amours païennes. Au XV^e siècle déjà, Giovanni Pontano avait chanté l'amour matrimonial dans son *De amore coniugali*, bien connu des poètes du siècle suivant, dont Macrin.

On constate une évolution dans le traitement de l'amour matrimonial par Macrin. La veine du *Carminum libellus* de 1528 (réédité en 1531 sous le titre d'*Epithalamiorum liber*³) et la veine des *Odes* de 1530⁴, est plutôt une veine érotique, tandis que les poèmes des *Hymnes* de 1537⁵, qui marquent une conversion chrétienne du poète⁶, dépeignent surtout Gélonis comme la

¹ J. SALMON MACRIN, *Carminum libellus*, Paris, S. de Colines, 1528.

² J. SALMON MACRIN, *Naeniarum libri tres*, Paris, M. Vascosan, 1550.

³ J. SALMON MACRIN, *Lycorum libri duo. Epithalamiorum liber unus*, Paris, G. Morrhy, 1531. L'*Epithalamiorum liber* est édité et traduit par G. SOUBEILLE (éd.), J. SALMON MACRIN, *Épithalames et Odes*, Paris, Champion, 1998.

⁴ J. SALMON MACRIN, *Carminum libri quatuor*, Paris, S. de Colines, 1530. Ces odes sont éditées par G. SOUBEILLE (voir la note précédente).

⁵ J. SALMON MACRIN, *Hymnorum libri sex*, R. Etienne, 1537, édités et traduits par S. GUILLET-LABURTHE (éd.), J. SALMON MACRIN, *Hymnes (1537)*, Genève, Droz, 2010.

⁶ Macrin y regrette les poèmes (relativement) scabreux qu'il a produits jusque-là et affirme vouloir se consacrer à une poésie chrétienne, ce qu'il fait effectivement, non sans consentir quelques exceptions. Il faut préciser que c'est plutôt un *retour* à la poésie chrétienne, qu'il avait déjà illustrée dans ses premiers poèmes, dès 1513 (J. SALMON MACRIN *Elegiarum triumphalium liber*, Paris, G. Gourmont), et qu'il n'avait jamais totalement abandonnée.

bonne mère de famille chrétienne et mettent au centre de l'œuvre les joies de la vie familiale⁷. Enfin, les *Naeniae* sont d'abord et surtout une interrogation tourmentée sur ce qu'est devenue la belle épouse chrétienne après sa mort.

Dans tous ces poèmes, la mythologie joue un rôle de premier plan. Georges Soubeille fait remarquer que chez Macrin, « tout personnage, tout événement [sont] instinctivement ramenés à un prototype ou à un précédent mythologique », ce qu'il résume par l'expression « l'épanchement du mythe dans la vie réelle »⁸. C'est aussi ce qui se produit avec Gélonis. Lorsque Macrin parle de son épouse, il ne cesse de la comparer à des héroïnes antiques, que l'on peut répartir en trois groupes. Il y a d'abord l'épouse ou la maîtresse sensuelles, par exemple Hébé, qui apparaît surtout dans les premiers recueils ; il y a ensuite, en particulier à partir des *Hymnes*, la bonne épouse, chaste, fidèle, prête au sacrifice, telle Pénélope ; il y a enfin l'épouse morte dont le *vates* cultive la mémoire : c'est Eurydice, qui n'apparaît que dans le recueil ultime, les *Naeniae*. Ces trois types d'épouses correspondent dans la poésie de Macrin à trois étapes que nous allons considérer successivement dans cet article. À chacune de ces étapes, nous nous demanderons quels sont les buts poursuivis par Macrin lorsqu'il compare son épouse aux héroïnes mythologiques. Nous montrerons en particulier comment, peu à peu, le poète construit un nouveau mythe, celui de l'héroïne chrétienne Gélonis, qui égale puis dépasse ses prédécesseurs antiques, dans une sorte de dynamique qui passe, pourrait-on dire, de l'*imitatio* à l'*aemulatio* – cette dynamique, du reste, est parallèle aux ambitions poétiques des poètes de la Renaissance, qui prétendent non seulement imiter les Anciens, mais aussi les égaler et même les dépasser. Et nous devons probablement constater *in fine* la très faible vertu consolatrice de cette transformation en mythe à l'heure de la mort de Gélonis.

L'épouse sensuelle

Alors que dans l'un de ses premiers recueils, daté de 1513, l'*Elegiarum triumphalium liber*, Macrin affirmait qu'aucune page de son livre n'était indécente et ne ferait fuir la chaste Lucrèce et la fidèle Pénélope⁹, dans le *Car-*

⁷ Cf. GUILLET-LABURTHE (éd.), *Hymnes*, pp. 206-13, chap. « Les derniers feux du lyrisme érotique ».

⁸ SOUBEILLE, *Épithalames et Odes*, p. 95. « L'épanchement du mythe dans la vie réelle » est le titre du chapitre des pp. 95-98.

⁹ SALMON MACRIN, *Elegiarum triumphalium liber*, fol. Cii v^o (*Ad lectorem*) : *Casta nec explicitos fugiet Lucretia versus / Fida nec absenti Penelopaea viro*. Les citations et les traductions des *Hymnes*

minum libellus de 1528 (repris en 1531 sous le titre *Epithalamiorum liber*) puis dans les *Odes* de 1530, considérées comme son chef-d'œuvre, le poète ne se prive pas de décrire, certes assez discrètement, ses ébats avec Gélonis, et il convoque en outre un petit cortège d'héroïnes dont la caractéristique principale n'est ni la fidélité, ni l'abnégation, mais plutôt le simple fait qu'elles sont belles et plaisent à leur mari, à leur amant ou à leur prétendant.

C'est ainsi que dans l'*Épithalame* 10, Macrin fait de Gélonis la récompense du guerrier en la comparant à Hébé, la *Iuventas* des Latins, fille de Zeus et d'Héra, la déesse des jeunes mariées, qui fut donnée comme épouse au vaillant Hercule à son arrivée dans l'Olympe en récompense de ses travaux¹⁰. Hébé apparaît aussi dans l'*Ode* I, 14, où Macrin compare Guillaume Du Bellay (Langey) à Hercule : de même qu'Hercule reçoit Hébé comme récompense de ses travaux, Du Bellay, après avoir bien servi le roi, reçoit le droit de se livrer à un *otium* littéraire réparateur¹¹.

Dans l'*Elegiarum liber* de 1534¹², Macrin compare Gélonis à deux autres belles amoureuses, Hélène et Hermione, dont les époux ou fiancés respectifs, Ménélas et Oreste, semblent être plus amoureux d'elles lorsqu'elles sont absentes ; les deux héros deviennent même fous d'amour, au point d'être prêts à déclarer la guerre ou à se transformer en meurtriers pour retrouver leur bien-aimée¹³. Macrin affirme souffrir autant que ces deux héros, puisque lui

(1537) sont données d'après l'édition de S. Guillet-Laburthe ; celles de l'*Epithalamiorum liber* (1531 ; reprise du *Carminum libellus* de 1528, avec quelques modifications et l'ajout de deux poèmes) et des *Carminum libri quatuor* (1530) sont données d'après l'édition de SOUBEILLE, *Épithalames et Odes*. Les autres citations sont tirées de l'édition originale et, sauf avis contraire, traduites par nos soins.

¹⁰ *Epithalamiorum liber* (1531), 10, 41-44 : *Sic ab Oethaeo deus igne fortis / Hercules Heben face nuptiali / Accipit grataque obitos labores / Coniuge pensat*, « C'est ainsi qu'allumée au brasier de l'Oeta, la torche nuptiale offre Hébé à Hercule, le dieu vaillant, précieuse épouse qui le récompense des travaux accomplis ». Il est question ici de l'apothéose d'Hercule : après le suicide de son épouse Déjanire, Hercule, dont les chairs sont rongées par la tunique enduite du sang empoisonné de Nessos, fou de douleur, demande à être brûlé sur un bûcher érigé sur le mont Oeta ; mais Zeus (ou un autre dieu) le fait monter dans l'Olympe.

¹¹ *Carminum libri quatuor* (1530), I, 14, 33-38 : *Placata impiger Hercules noverca / Aeternum decus igneumque adeptus / Caelum, nunc placida quiete felix / Florentem gener osculatur Heben / Dio nectaris et liquore vivit, / Conviva omnipotentium deorum*, « Ainsi, après avoir jadis dompté partout les monstres et apaisé sa marâtre, le vaillant Hercule, ayant conquis une gloire éternelle et le ciel enflammé, jouit maintenant d'une paix reposante ; époux, il couvre de baisers la florissante Hébé et vit du nectar, la divine liqueur, à la table des dieux tout-puissants ».

¹² J. SALMON MACRIN, *Elegiarum, Epigrammatum et Odarum libri tres*, Paris, Antoine Augereau, 1534.

¹³ *Elegiarum liber* (1534), 4, 39-48 : *Non ita dilecta, dum aderat, Menelae, Lacaena : / Suspiciis Idaeum sub tua tecta Parim ; / Perfidus hospitium simul ac violavit adulter / Accepitque tuam Teucra Tyndaridem, / Perfuris et, diro tanquam male punctus ab oestro, / Tristia Graiugenas ducis ad arma*

aussi est privé de la vue de sa femme, pour d'autres raisons qu'eux, certes, puisque le poète, en sa qualité de valet de chambre et lecteur du roi, est souvent absent de Loudun, sa patrie, où il est né et où il mourra, et où sont installés Gélonis et leurs douze enfants.

Dans une autre pièce de ce même recueil de 1534, c'est à Héro qu'il compare indirectement Gélonis : Macrin, absent, obsédé par l'image de sa femme, se dit prêt, comme le jeune Léandre, dont l'entreprise terminera mal, à rejoindre son aimée en traversant la mer à la nage¹⁴.

D'autres femmes, qui ne sont mentionnées sans aucune autre qualité que celle de belles femmes ou d'amoureuses, apparaissent dans les divers recueils de Macrin. Ainsi, dans les *Épithalames*, on rencontre la nymphe Oenone, la première épouse de Pâris¹⁵, ainsi qu'Atalante, qui, par amour, se laisse vaincre à la course par Milanion¹⁶. Dans les *Odes* de 1530 apparaissent Hippodamie¹⁷, Hypsipyle¹⁸, Ariane¹⁹, Didon²⁰ et Hermione²¹. Hypsipyle fait aussi une brève apparition dans les *Hymnes* de 1537²².

La preuve que Macrin ne considère dans ces femmes rien d'autre que leur beauté (et non leurs éventuelles autres qualités ou vertus), c'est que dans l'*Ode* III, 3, il félicite le moine Dampierre d'avoir mis ses hendécasyllabes au service de Dieu, et d'avoir évité les vers impudiques²³ chantant les amours de

duces. / Praesentem Hermionen parce dilexit Orestes ; / Pyrrhus ubi rapuit, valdior ignis erat ; / Nec mora, thuricremas iuvenem dum obtruncet ad aras, / Hermionen proprio restituitque toro, « Tu n'aimas pas autant la Laconienne lorsqu'elle était présente, Ménélas : / Tu accueilles sous ton toit le Troyen Pâris ; / Aussitôt que le perfide adultère eut violé l'hospitalité / Et que Troie eut accueilli ta Tyndaride, / Tu es transporté de fureur et, comme si tu avais été violemment piqué par un taon cruel, / Tu pousses les chefs de la Grèce à prendre les funestes armes. / À l'époque où Hermione était présente, Oreste l'aimait peu ; / Lorsque Pyrrhus l'enleva, sa passion se fit plus violente ; / Et il n'eut de cesse qu'il n'eût égorgé le jeune homme devant les autels où brûle l'encens / Et ramené Hermione dans son propre lit ».

¹⁴ *Elegiarum liber* (1534), 6, 19-23 : *Non tempestates pelagi ventumque furentem, / Non decimi fluctus pertimeamve minas, / Terreat in mediis nec mors obeunda procellis, / Ille nec insana mersus ephoebus aqua,* « Non, les tempêtes de la mer et le vent furieux, / Non, les menaces de la vague énorme, je ne les craindrais pas, / Et la mort qui survient au milieu des ouragans ne m'effraierait pas non plus, / Ni l'illustre jeune homme englouti dans la mer en folie ».

¹⁵ *Epithalamiorum liber* (1531), 26, 31.

¹⁶ *Epithalamiorum liber* (1531), 26, 45-46.

¹⁷ *Carminum libri quatuor* (1530), IV, 2, 20.

¹⁸ *Carminum libri quatuor* (1530), I, 13, 29-32 ; II, 18, 17-20.

¹⁹ *Carminum libri quatuor* (1530), I, 13, 35-36 ; II, 18, 14.

²⁰ *Carminum libri quatuor* (1530), III, 26, 2.

²¹ *Carminum libri quatuor* (1530), III, 8, 22.

²² *Hymnorum libri sex* (1537), V, 17, 24.

²³ On notera en passant que Macrin ne craint pas la contradiction, puisque lui-même ne se prive pas de composer des vers impudiques dans ses poèmes des années 1520 et 1530.

Phèdre, d'Oenone et d'Hélène, trois célèbres amoureuses, ainsi que de Phyllis²⁴. Cette dernière est d'ailleurs considérée comme le prototype de la jeune femme coquette et facile, et ce déjà par Horace²⁵ ; elle fait encore son apparition dans un autre passage des *Odes* de 1530²⁶ et dans les *Hymnes* de 1537²⁷.

Macrin, en transformant son épouse en personnage mythologique, élève son propre mariage au niveau du mythe ou des grandes amours légendaires. C'est une manière de proclamer son propre bonheur, mais aussi de célébrer pour le lecteur les joies de l'amour et du mariage... tout en publiant des textes qui peu à peu font de lui un poète reconnu, que ses contemporains appelleront bientôt l'Horace français.

Dans les textes que nous venons de considérer, Gélonis est mise sur pied d'égalité avec les héroïnes antiques. Mais elle ne va pas tarder à prendre du grade, pour ainsi dire, et à se transformer, sous la plume de son mari, en véritable héroïne, non plus païenne, mais chrétienne.

La chaste épouse chrétienne

L'un des drames de Macrin, nous l'avons dit, fut que ses charges à la cour le tenaient la plupart du temps éloigné de son épouse. Quoi de plus facile, dès lors, que de se comparer lui-même à Ulysse et que de comparer Gélonis à Pénélope attendant patiemment son mari et décourageant les prétendants ? Et de fait, Pénélope apparaît dans une dizaine de pièces de Macrin, la première fois dans l'*Elegiarum triumphalium liber* de 1513²⁸ et la dernière dans les *Naeniae*.

D'ailleurs, dans les *Odes* de 1530 et encore plus dans les *Hymnes* de 1537, on sent Macrin constamment tiraillé entre son désir de chanter de manière légère son amour pour Gélonis et la pudeur imposée par le christianisme empreint d'évangélisme érasmien de la société de l'époque.

²⁴ *Carminum libri quatuor* (1530), III, 3, 1-7 : *Facunde Hendecasyllabon poeta, / Qui non furta, iocos ineptiasque / Alati pueri canis, nec ipsam / Privigni furiatam amore Phaedram, / Oenonasve Helenasve Phyllidasve, / Sed servire probris vetas poesim / Et cogis Domino subesse Christo*, « Fertile créateur d'hendécasyllabes, / Tu ne chantes ni les larcins, ni les ébats, ni les fadaïses / De l'enfançon ailé, ni la passion insensée / De Phèdre pour son beau-fils, / Ni les Oenone, les Hélène ou autres Phyllis, mais, / Interdisant à la poésie d'encourager l'impudicité, / Tu l'obliges à servir le Christ notre Seigneur ».

²⁵ Cf. Horace, *Odes*, IV, 11 (cf. aussi Joachim Du Bellay, *Tumul.* 33 : *Moecha fui Phyllis, nil ultra dicere possum. / Hoc tantum possum dicere : moecha fui*).

²⁶ *Carminum libri quatuor* (1530), IV, 15, 8.

²⁷ *Hymnorum libri sex* (1537), V, 17, 21.

²⁸ Voir ci-dessus, n. 9 ; en plus des passages cités ci-dessous, voir aussi *Epithalamiorum liber* (1531), 12, 29-32.

Dans l'*Ode* II, 4, par exemple, Macrin compare son épouse à Pénélope, mais pour lui faire plaisamment la leçon et lui reprocher d'être abattue après un an d'absence de son mari, alors que Pénélope a attendu Ulysse bien plus longtemps : « Que de saisons Pénélope, assiégée de prétentieux prétendants, put attendre son mari absent ! Et toi, un simple intervalle d'un an suffit à te démoraliser et à t'abattre ? »²⁹, s'écrie-t-il...

Dans les *Élégies* de 1534, Gélonis est à nouveau comparée à Pénélope, qu'elle surpasse en loyauté et dans l'art de tisser ; Macrin ajoute qu'elle est même supérieure à la docte Lesbienne Sapho, que Gélonis dépasse nettement dans l'art de composer des vers, affirmation hyperbolique qui, sans aucun doute, ne laissera pas de surprendre le lecteur³⁰ ! Macrin veut montrer ici que son épouse incarne le modèle idéal de la femme prôné par l'humanisme chrétien, épouse exemplaire en même temps que cultivée. Dans ce texte, Gélonis n'est pas simplement comparée aux héroïnes antiques ; Macrin veut montrer qu'elle leur est même supérieure.

C'est aussi le cas dans les *Naeniae*, I, 5. Ce poème est tout entier consacré à une comparaison de Gélonis avec Pénélope, le but de Macrin étant en fait de montrer la supériorité de Gélonis sur la femme d'Ulysse. Le poète se souvient du temps où son épouse était vivante, et affirme que Gélonis lui a donné plus d'enfants que Pénélope à Ulysse (Pénélope n'a eu qu'un enfant, alors que Gélonis en a eu douze)³¹. Dans la même pièce, il affirme que Gélonis est aussi supérieure à Pénélope parce que son mari a été bien plus longtemps absent qu'Ulysse³² – on remarquera que Macrin a changé de discours par

²⁹ *Carminum libri quatuor* (1530), II, 4, 17-20 : *Tot messes potuit septa procacibus / Expectare proci Penelope virum / Absentem, spatio tu tamen annuo / Iam perterrita frangeris ?* Pénélope apparaît encore à deux reprises dans les *Odes* de 1530 comme modèle de fidélité conjugale : *Carminum libri quatuor* (1530), I, 8, 37-44 (Pénélope trompait les prétendants en défaisant ce qu'elle avait tissé le jour) ; et III, 8, 19 : *Cedat Penelope tibi pudore*, « Pénélope céderait en vertu devant toi ».

³⁰ *Elegiarum liber* (1534), I, 4, 31-32 : *Penelopen textu ut vincas, fideique tenore / Ut lepidis doctam Lesbida carminibus*, « De sorte que tu surpasses Pénélope par ta toile et par ta fidélité à la parole donnée, / Et par tes gracieux vers la docte Lesbienne ».

³¹ *Naeniarum libri tres* (= *Naeniae*), Paris, M. Vascosan, 1550, I, 5, 69-72 : *Unus coniugio traditur ex eo / Natus Telemachus, fertilis admodum / Bis sex nostra Gelonis / Auxit pignoribus virum*, « De ce mariage on dit que seul / Télémaque naquit ; extrêmement féconde, / C'est de douze enfants que notre / Gélonis honora son mari ».

³² *Naeniae*, I, 5, 52 et 61-64 : *At viginti Ithacus messibus abfuit. [...] Multo coniugii tempore saepius / Absens ipse etiam, dum proceres sequor / Atque augusta frequento / Francae limina regiae*, « Or l'homme d'Ithaque fut absent vingt moissons. [...] Durant notre mariage j'étais moi-même / Bien plus souvent absent encore, suivant les nobles / Et fréquentant les augustes / Seuils du palais royal de France ».

rapport à l'*Ode* II, 4³³, mais il faut considérer que vingt ans se sont écoulés entre les deux poèmes. Macrin affirme qu'Ulysse a été absent vingt ans ; or, si l'on songe que Jean et Gélonis ont été mariés 22 ans et que Macrin a été plus longtemps absent qu'Ulysse, on se demande vraiment quand le poète était à la maison pour s'occuper de leurs douze enfants...

Cette querelle de chiffres peut paraître vaine, mais elle nous permet d'aborder un point essentiel pour l'interprétation de la poésie de Macrin. En affirmant que Gélonis l'emporte sur Pénélope, Macrin montre qu'elle n'est pas, comme l'héroïne homérique, le fruit de l'imaginaire poétique, qu'elle n'est pas un mythe vain ou un vain mythe. Car Gélonis a vraiment existé ; son exemple, par conséquent, a beaucoup plus de force de persuasion ; il montre ce qu'une femme en chair et en os peut véritablement réaliser. Comme le dit très bien Perrine Galand, Macrin a le goût pour une mythologie dont l'ancrage dans la réalité ne puisse être contesté, il a le goût pour ce qu'elle appelle le « mentir vrai »³⁴.

Dans ses œuvres, Macrin mentionne d'ailleurs plusieurs autres chastes épouses modèles et héroïques, que Gélonis égale ou surpasse, telles Evadne³⁵, Laodamie³⁶, Alceste³⁷, Artémise³⁸, Porcia³⁹.

Nous ne nous attardons pas sur ces femmes, dont nous allons retrouver certaines dans le poème II, 13 des *Hymnes* de 1537, qui va nous permettre de constater que le « mentir vrai » de Macrin est mis au service du message chrétien. En effet, ce texte, intitulé *Ad Gelonidem uxorem de concordia coniugali*, est un hymne à la gloire du mariage selon la doctrine de l'humanisme chrétien⁴⁰. Dans l'optique qui est la nôtre, le poème est aussi particulière-

³³ Cf. ci-dessus, n. 29.

³⁴ P. GALAND, *Les mythes intimes de Jean Salmon Macrin*, in V. LEROUX, *La mythologie classique dans la littérature néo-latine*, en hommage à Geneviève et Guy Demerson, éd. V. Leroux, Clermont-Ferrand, P.U. Blaise Pascal, 2011, pp. 315-40, ici p. 337.

³⁵ Cf. *Epithalamiorum liber unus* (1531), 12, 25-29 ; *Hymnorum libri sex* (1537), I, 29, 30 ; *Naeniae* III, 14, 68.

³⁶ Cf. *Lyricorum liber* (1531), I, 14 (« *Hilarius ad Neaeram coniugem* »), 8-10 : *Non sic Laodame fidelis egit, / Non Lucretia, non Ulyssis uxor, / Dum bellum gererent procul mariti ; Epithalamiorum liber unus*, 12, 40 ; *Carminum libri quatuor* (1530), III, 8, 19-21 ; *Hymnorum libri sex* (1537), II, 13, 19 (cf. ci-dessous, n. 46) ; *Naeniae*, I, 9, 50 et III, 11, 20.

³⁷ *Hymnorum libri sex* (1537), I, 29, 30 et II, 13, 21-24 (cf. ci-dessous, n. 46) ; *Naeniae*, III, 14, 67.

³⁸ *Hymnorum libri sex* (1537), II, 13, 25-28 (cf. ci-dessous, n. 46) ; *Naeniae*, III, 24, 10-11 ; III, 48, 1.

³⁹ *Hymnorum libri sex* (1537), I, 29, 31.

⁴⁰ Cf. le commentaire de GUILLET-LABURTHE, *Hymnes*, p. 567, qui montre que Macrin a été étroitement inspiré par le *De institutione feminae christianae* de Luis Vives ; ainsi, le titre du poème, *Ad Gelonidem uxorem de concordia coniugali*, fait écho au titre du quatrième chapitre

ment intéressant parce qu'il présente Gélonis non seulement comme une femme qui égale ou dépasse par sa vertu les héroïnes antiques, mais comme une héroïne *chrétienne* qui, en tant que telle, acquiert sur ses prédécesseurs mythiques une supériorité incontestable. Gélonis est révérée pour ses qualités de parfaite épouse chrétienne, dont les qualités principales sont la culture, la fécondité, la chasteté et la piété⁴¹.

Dans les deux premières strophes, Macrin brosse le portrait de l'épouse idéale. Elle est *marito iuncta fideliter* (v. 2), fidèlement unie à son mari, leur volonté et leur cœur ne font qu'un (*voluntas... eadem... animusque concors*, v. 3-4), elle est prête à mourir plutôt que de tromper son mari (ici, aux v. 6-8, Macrin fait ici allusion à la chaste Lucrèce, une première héroïne antique)⁴².

Macrin explique ensuite qu'une telle femme apporte à son mari volupté, bien sûr, mais aussi quiétude et apaisement des soucis ; et de préciser que c'est encore mieux si les dieux gratifient les époux d'une longue vie, de biens importants et aussi de rires d'enfants⁴³. Suzanne Guillet-Laburthe a bien montré que l'évocation des liens de l'amour conjugal fait allusion, dans le contexte du recueil chrétien des *Hymnes*, à la dignité de l'amour dans le cadre légal du mariage religieux⁴⁴. Les « chaînes de l'élégie antique, motif essentiel du *servitium amoris*, sont investies d'une signification nouvelle. Au *servitium* se substitue l'accord de deux volontés parfaitement semblables »⁴⁵. Il y a évidemment là une référence négative à la volonté capricieuse de la *puella*, mais aussi une référence positive à l'attitude de l'épouse chrétienne telle qu'elle a été réactualisée dans le traité de Vivès et dans les *Colloques* d'Érasme.

Viennent ensuite trois strophes présentant des *exempla* d'épouses antiques vertueuses, qui figurent aussi chez Vivès, ainsi que, notamment, dans

du livre II de Vivès, qui s'intitule *De concordia coniugum*. Il faut préciser que dans ce recueil, où Macrin fait allégeance à la moralité chrétienne, les poèmes consacrés à Gélonis sont fort peu nombreux : il n'y en a que neuf, auxquels on peut ajouter un poème sur leur fille et un autre sur leur fils nouveau-né.

⁴¹ GUILLET-LABURTHE, *Hymnes*, p. 217.

⁴² *Hymnorum libri sex* (1537), II, 13, 1-8 : *Vinclis amoris connubialibus / Uxor marito iuncta fideliter / Cui rebus in cunctis voluntas / Usque eadem est animusque concors, / Mallet cruenta quae nece millies / Interfici, quam legitimam stolae / Foedare matronalis ulla / Labe tori vetiti pudorem*, « Imaginons, par les liens de l'amour conjugal / À son mari fidèlement unie, une épouse / Qui en toutes choses a des désirs aux siens / Toujours pareils et l'esprit en accord avec lui, / Qui préférerait mille fois périr assassinée / Dans le sang plutôt que de souiller la pureté / Fidèle aux lois de sa robe de matrone / Par la salissure d'une couche interdite ».

⁴³ *Hymnorum libri sex* (1537), II, 13, 9-16.

⁴⁴ GUILLET-LABURTHE, *Hymnes*, pp. 216-17.

⁴⁵ GUILLET-LABURTHE, *Hymnes*, p. 216.

l'*Encomium matrimonii* d'Érasme⁴⁶. Aux v. 17 à 20 apparaît Laodamie, l'*amanda uxor* d'un *castus thalamus*, qui se suicide lorsqu'elle apprend que son mari Protésilas, le descendant de Phylacus, est mort à Troie. Aux v. 21 à 24, Macrin présente Alceste, qui décide de mourir à la place de son mari Admète. Enfin, aux v. 25-28, il y a Artémise, *splendida nupta*, qui, après avoir avalé les cendres de son mari Mausole, élève un mausolée en son honneur⁴⁷.

Mais de même que le poète humaniste a pour ambition non seulement d'imiter, mais aussi de dépasser les auteurs antiques, il apparaît clairement ici que l'exemple de Gélonis, à qui s'adresse le poème et qui apparaît comme réalisant l'idéal de l'épouse chrétienne, dépasse nettement ces exemples antiques, qui, face à elle, paraissent bien fades. Gélonis, elle, est l'héroïne par excellence, la seule héroïne chrétienne de l'œuvre de Macrin, un nouveau modèle proposé au lecteur et aux générations futures. Ici aussi, Macrin élève son amour avec Gélonis au niveau du mythe ; le « mentir vrai » dont il a été question plus haut⁴⁸ est au service d'un message, celui du mariage tel qu'il est proposé par l'humanisme chrétien, mouvement dont Macrin s'est lui-même toujours réclamé.

Les *Naeniae* : à la recherche de l'épouse perdue

Gélonis est morte, vive Gélonis ! Le but de Macrin dans ses *Naeniae* n'était-il pas de faire vivre son épouse, de faire son deuil par un travail de mémoire ?

⁴⁶ *Hymnorum libri sex* (1537), II, 13, 17-28 : *Six vixit olim, Dardana quam prius / Ad bella laeva pergeret alite / Uxore ter foelix amanda / Phyllacides thalamoque casto. / Regi Pheraeo dedita sic fuit / Alcestis uxor, morte vicaria / Ut fata frigentis levarit / Proque mori tulerit marito. / Et nupta Caris splendida Satrapae / Fama celebri tempus ad hoc viget, / Quae dite construxit sepulchrum, / Ore viri cineres et hausit*, « C'est ainsi qu'il vécut jadis, avant qu'en Dardanie / Il ne parte combattre sous de fatals auspices, / Le Phyllacide, que rendaient trois fois heureux une adorable / Épouse et un chaste hymen. / Le roi de Phérès suscite un tel dévouement de la part / D'Alceste, son épouse, que substituant sa mort à la sienne, / Elle adoucit le sort de l'homme qui tremblait / Et accepta de mourir à la place de son mari. / Et l'épouse magnifique du Satrape de Carie / Par son illustre renommée a survécu jusqu'à nos jours / Elle qui édifia un somptueux tombeau / Et but les cendres de son mari ».

⁴⁷ Dans les cinq strophes suivantes (v. 28-48) les mauvaises épouses, qui braillent, querellent, tempêtent, trompent leur mari, sèment la discorde. Les *exempla* ou plutôt les *contre-exempla* des mauvaises épouses sont les suivants : Érope, la femme d'Atrée, fils de Pélops, qui le trompe avec Thyeste, le frère d'Atrée ; les Lemniennes, qui tuent tous les hommes de l'île parce qu'ils les avaient trompées ; Ériphile, qui trahit son mari Amphiaraüs ; et enfin Médée, qui se venge de Jason (qui l'a répudiée pour épouser Créuse, la fille du roi Créon) en tuant leurs deux enfants.

⁴⁸ Cf. ci-dessus, n. 34.

Si le but de Macrin était d'immortaliser son épouse, d'une certaine manière il y est parvenu, puisque nous lisons ses œuvres et que nous nous souvenons aujourd'hui même de son épouse. Mais la poésie est peut-être d'abord écrite pour faire grandir son auteur, pour le rasséréner devant les énigmes et les épreuves de la vie. Macrin y a-t-il réussi ? Est-il parvenu à maintenir Gélonis en vie, ou en tout cas à conserver d'elle une image fidèle ?

Dans les *Naeniae* apparaît une nouvelle épouse, absente des recueils précédents, non plus l'épouse fidèle qui attend son mari, mais l'épouse morte que pleure le poète et qui finit par disparaître à jamais : Eurydice, que le poète musicien Orphée tente vainement de faire revenir des Enfers. Comme le souligne Perrine Galand, la légende d'Orphée donne un excellent cadre aux *Naeniae*, puisqu'elle exalte « à la fois le rôle du poète et l'amour conjugal », et qu'elle « pouvait aisément symboliser le drame vécu par Macrin »⁴⁹. Et dans les *Naeniae*, Macrin est à la fois le poète qui pleure son épouse, comme Orphée à la mort d'Eurydice, le poète qui essaie de la faire revenir et, comme nous le verrons, le poète qui la perd définitivement – alors même qu'il espérait pouvoir la garder en vie par sa poésie.

Dans plusieurs pièces des *Naeniae*, le poète Macrin se compare à Orphée⁵⁰. Ainsi, en III, 13, 19-20 et III, 30, 1-2, il affirme qu'il pleure la mort de Gélonis plus encore que le Thrace Orphée celle d'Eurydice⁵¹. En III, 3, Macrin se déclare même supérieur à son *alter ego*, lorsqu'il déclare que s'il plaisait à

⁴⁹ P. GALAND, *Le « jour en trop » de Jean Salmon Macrin (l'ode liminaire des Naeniae de 1550 : grandeur et plasticité)*, in J. LECOINTE et al., *Devis d'amitié. Mélanges en l'honneur de Nicole Cazauran*, Paris, Champion, 2002, pp. 525-47, ici p. 541. Sur l'importance d'Orphée pour les humanistes, voir SOUBEILLE, *Épithalames*, p. 79 et F. JOUKOVSKY, *Orphée et ses disciples dans la poésie française et néo-latine du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1970.

⁵⁰ Cf. *Lyricorum libri* (1531), II, 1, 23-24 : *Et feras Orpheus cithara, et furentes / Mitigat euros*. Dans la première pièce du recueil des *Naeniae* (I, 1), publiée par GALAND, *Le « jour en trop »*, pp. 543-6, assez curieusement, Macrin commence par faire porter à Gélonis le masque d'Orphée. En effet, dans ce texte où il brosse le portrait moral et intellectuel de Gélonis, Macrin, pour illustrer la douceur et l'éloquence de son épouse, affirme qu'elle est capable d'attendrir les cœurs barbares, que par son éloquence elle apprivoise lions et ours ; ce qu'Orphée de sa lyre put accomplir, par son éloquence elle aurait aussi été capable de le faire, souligne-t-il (v. 37-40). Aux vv. 45-52, Gélonis devient même une sorte de double du génie poétique de Macrin. Dans une autre pièce (*Naeniae* III, 13, 43-46), Macrin affirme de même que par sa parole Gélonis-Orphée était capable de vaincre les tigres et de déplacer les rochers. Dans ces deux textes, c'est Gélonis qui endosse le rôle du *vates*, du poète inspiré.

⁵¹ *Naeniae*, III, 13, 19-20 : *Talis Bistonii rapidas ad Strymonis undas / Consortem vates flevrat ante suam*, « Tel, près des eaux rapides du Strymon de Bistonie, / Le poète jadis avait pleuré sa compagne » ; III, 30, 1-2 : *Non tantum Eurydicen deflevit Thracius Orpheus, / Consortem socii legitimam thalami*, « Orphée le Thrace n'a pas autant pleuré Eurydice, / Sa compagne légitime du lit conjugal ».

Orphée d'aller à nouveau chercher Eurydice, les pleurs et les chants du poète antique seraient bien inférieurs aux siens⁵². Dans la pièce III, 12, Macrin, inconsolable, interroge Guillaume Du Maine : « Sais-tu quelles consolations de ma tristesse je vais rechercher ? ». Et de répondre : « Celle qu'a cherchée le Thrace à la mort d'Eurydice. / Car dans mes poèmes j'annonce que la divine Gélonis / Règne dans le ciel, elle dont la vie fut toute pure »⁵³.

Comme Orphée, le *vates* Macrin va se servir de ses chants pour se consoler, et la consolation consiste précisément dans l'annonce que Gélonis est au ciel. C'est une consolation chrétienne : inutile de persévérer dans les pleurs, puisque Gélonis est heureuse au paradis. Macrin proclame ici le triomphe de la foi chrétienne, et, en creux, la supériorité de celle-ci sur le mythe.

Cette supériorité de la foi chrétienne est aussi affirmée dans III, 37, où Macrin fait l'éloge des mœurs pures de Gélonis et de sa foi en Dieu ; c'est ainsi qu'il s'écrit : « Avoir dans le Christ Seigneur et Dieu une fois si ferme : le Thrace (c'est-à-dire Orphée) pourrait-il en dire autant de son Eurydice ? »⁵⁴. Macrin montre ici la supériorité de Gélonis sur la « païenne » Eurydice, et indirectement, il loue la supériorité du message chrétien, puisque la foi dit que Gélonis est sauvée.

Gélonis est supérieure à Eurydice – elle n'a d'égale, affirme Macrin en III, 33, que l'Ariadna de Pontano ; les deux femmes, en effet, ont en commun d'être mariées et honorables, et également d'avoir véritablement existé⁵⁵. Ici aussi, Macrin veut montrer que son héroïne n'est pas le fruit de l'imaginaire poétique : le « mythe vrai » de Gélonis permet de montrer la supériorité des vérités chrétiennes sur le mythe.

Ainsi, Gélonis, contrairement à Eurydice, n'a pas disparu définitivement, puisqu'elle est heureuse au Ciel. C'est en tout cas ce que dit la foi, et c'est le message que Macrin ne cesse de ressasser dans ses *Naeniae*, presque *ad*

⁵² III, 3, 15-16 : *Vatem flebilibus vincat neque cantibus Orpheus, / Si functam Eurydicen quaerere rursus amet.*

⁵³ Cf. *Naeniae*, III, 12, 11-14 : *Scin quae tristitiae istius solatia quaeram ? / Extincta quae Thrax quaeiit Eurydice. / Carminibus diam caelo regnare Gelonin / Nam refero, vitae quae fuit integritas.*

⁵⁴ Cf. *Naeniae*, III, 37, 9-10 : *In Christum tam firma fides Dominumque Deumque : / Dicere de Eurydice Thrax queat ista sua ?*

⁵⁵ C'est ce que fait remarquer GALAND, *Les mythes intimes*, p. 334. Cf. *Naeniae*, III, 33, 1-4 : *Una poetarum tibi se conferre, Geloni, / Ex iis ante illi quas cecinere, potest. / Quanam ea ? Pontani coniux Ariadna, venustis / Carminibus docti cognita facta viri,* « Une seule parmi celles qu'auparavant ces poètes / Ont chantées peut être comparée à toi. / Laquelle est-ce donc ? L'épouse de Pontano, Ariadna, rendue / Célèbre par les chants gracieux de son docte mari ».

nauseam, comme s'il voulait lui-même s'en convaincre et comme s'il voulait prouver son orthodoxie à ses lecteurs.

En réalité, cette insistance obsessionnelle trahit le fait que Macrin est en proie au doute, et ce doute va de pair avec un effacement progressif de l'image de Gélonis. On s'aperçoit en effet, en particulier dans les dernières pièces du recueil, que, comme Eurydice finit par disparaître aux yeux d'Orphée, Gélonis finit par disparaître aux yeux de Macrin qui, à force de rechercher l'image de son épouse bien-aimée, la perd, la brouille ; à force de se retourner pour garder vivant son souvenir, il la perd de vue.

En III, 51, Gélonis apparaît en songe à son mari, toute resplendissante (v. 2 : *fulsit*) ! Mais il s'agit d'une apparition étrange, à l'exact opposé de la Gélonis bien en chair avec laquelle il partageait les joies de l'existence terrestre. Gélonis reçoit le qualificatif rare d'*enthea* (v. 3), du grec ἔνθεος, qui signifie « inspiré des dieux » ; elle semble avoir des accointances avec la nature céleste, la *aetherea natura* (cf. v. 4) ; elle parle, certes, mais sa voix n'est pas celle d'un être humain (v. 5 : *non hominum sonuit vox illius*). Le poète tente de définir la nature de cette apparition : c'est une déesse (*Dea*), affirme-t-il, ou bien quelque chose ou quelqu'un comme un *genius superus*, une espèce d'ange, peut-être – ou une âme ayant reçu la permission de reprendre momentanément les apparences du corps auquel elle était attachée⁵⁶.

En III, 53, Gélonis apparaît en songe à Macrin, blanche et étincelante (v. 1 : *candidior... micantior*) ; les deux premiers vers font d'ailleurs penser à Cynthie qui apparaît à Properce dans son sommeil⁵⁷. Gélonis l'exhorte à ne pas pleurer. Elle lui explique qu'elle réside dans l'Olympe avec les habitants du ciel. Ses apparitions apaisent Macrin, et il lui demande, à elle qui est une « ombre agréable » (v. 8 : *grata... umbra*), de venir plus souvent⁵⁸. Ici en-

⁵⁶ *Naeniae*, III, 51, 1-6 : *Obtulit ecce mihi bis eadem nocte videndam / Se, notisque uxor fulsit imaginibus. / O quae colloquia, et quas protulit enthea voces ! / Naturam visa est ut sapere aetheream ! / Non hominum sonuit vox illius ; aut Dea certe / Aut Geniis superis assimilanda fuit*, « Voici qu'elle s'est donnée à voir à moi deux fois la même nuit, / Mon épouse, et qu'elle a resplendi sous ses traits habituels. / Ô quelles paroles, quels mots a prononcés cette inspirée des dieux ! / Comme elle paraissait exhaler la nature céleste ! / Sa voix ne résonnait pas comme celle d'un être humain ; oui, soit c'était une déesse, / Soit il faut la comparer aux esprits d'en haut ».

⁵⁷ Prop. IV, 7, 3 : *Cynthia namque meo visa est incumbere fulcro*.

⁵⁸ *Naeniae*, III, 53, 1-2 ; 5-6 ; 8 : *Candidior nivibus Titane micantior ipso / In somnis nuper visa Geloni mihi es. / [...] Admissam referens alto te vivere Olympo, / Cum magnis agere ac oia Caelicolis. [...] Ut grata huc venias saepius umbra precer*, « Plus blanche que les neiges, plus brillante que le soleil lui-même, / Gélonis, tu m'es apparue récemment dans mes rêves. / [...] M'expliquant que tu as été admise à vivre dans l'Olympe élevé / Et à mener une existence tranquille avec les nobles habitants du ciel. / [...] Je te supplie de venir ici plus souvent, telle une ombre agréable ».

core, ce n'est qu'une ombre (qui fait penser à Cynthie, qualifiée par Properce « d'ombre plaintive », *querula umbra* dans le même poème⁵⁹), ou alors, à l'inverse, un être brillant ; dans tous les cas, elle est tout sauf la belle Gélonis de jadis ou de naguère.

En III, 55, Macrin qualifie Gélonis de déesse (v. 1 et 11 : *Deam*). Mais il s'empresse d'ajouter qu'il ne la considère pas comme une divinité dont il pourrait espérer le salut, que seul donne le Christ. Cette précaution doctrinale prise, il essaie de la décrire : Gélonis ou ce qui en tient lieu jouit de la lumière céleste (v. 7 : *Aetherea... luce*, v. 7) ; elle est semblable aux saints êtres spirituels (v. 8 : *spiritibus sacris*)⁶⁰. Le lecteur est tout aussi emprunté que le poète lorsqu'il essaie de se représenter cette espèce de fantôme.

En III, 56, Macrin affirme qu'il peut, ou doit croire (v. 4 : *credam*), que sa foi a conduit Gélonis au ciel – dans ce subjonctif, de quelque façon qu'on le traduise, perce le doute. Il appelle Gélonis à nouveau déesse (v. 5 : *Deam*) ; de peur, peut-être, d'en faire trop, il la qualifie ensuite de demi-déesse (v. 5 : *Semideam*), ou encore de divinité indigète (v. 6 : *Indigetem*)⁶¹. La dernière phrase trahit le doute : « Et nous doutons encore qu'elle embrasse les douces lois du Seigneur, / Qu'elle atteigne le ciel sur le paisible sentier de la vie ? »⁶². Ce poème exprime donc un doute cruel et invincible, presque à la fin du recueil, même s'il affirme la foi chrétienne, pour la forme, dirait-on.

Enfin, dans la dernière pièce des *Naeniae* (III, 57), Macrin appelle Gélonis, et par deux fois, non plus *Deam*, mais *Divam* (v. 1 et 9), l'adjectif étant souvent employé à l'époque dans le sens de « saint ». Macrin explique qu'il ne

⁵⁹ Prop. IV, 7, 3, 95-96 : ... *querula... / ... umbra*.

⁶⁰ *Naeniae*, III, 55, 1 ; 7-8 ; 11 : *Cum te dico Deam... [...] Aetherea sed te designo luce fruentem / In caelo similem spiritibusque sacris. [...] Hoc est esse Deam...* « Lorsque je t'appelle déesse... [...] Je veux seulement dire que tu jouis de la lumière de l'éther, / Que tu es au ciel, semblable aux esprits sacrés. [...] Être une déesse, c'est... ». Traduction par P. GALAND, *Mémoires d'une vie trop courte : mise en scène du souvenir chez Jean Salmon Macrin (Naeniae, Paris, 1550)*, in H. CASANOVA-ROBIN et P. GALAND, *Écritures latines de la mémoire de l'Antiquité au XVI^e siècle*, Paris, Garnier, 2010, pp. 379-411, ici p. 408.

⁶¹ Dans l'Antiquité, les indigètes désignaient notamment des héros élevés au rang de dieux après leur mort.

⁶² *Naeniae*, III, 56, 3-6 ; 15-16 : *In sedes vectam faciunt ut te esse beatas / Credam et cum sanctis vivere Coelitis. / Hoc est Semideam cur te voco saepe, Deamque, / Adscriptam superis Indigetemque choris. [...] Et dubitamus adhuc Domini alma capessere iussa ? / Innocuo vitae calle superna sequi ?*, « [Ces qualités] me portent à croire que tu as été transportée aux bienheureux séjours, / Et que tu vis avec les saints habitants du ciel. / Voilà pourquoi je t'appelle souvent "déesse" ou "demi-déesse", / Et divinité indigète admise dans les chœurs des êtres d'en haut. [...] Et nous doutons encore qu'elle embrasse les douces lois du Seigneur, / Qu'elle atteigne le ciel sur le paisible sentier de la vie ? ». Traduction de GALAND, *Mémoires d'une vie trop courte*, p. 408 et traduction personnelle.

veut pas faire comme Cicéron pour sa fille, qui voulait qu'on lui construise un temple et qu'on l'honore comme une déesse. Il précise donc sa pensée (v. 9-10) : « Je dis que, pour moi, être une “ Déesse ” signifie que tu as été placée au ciel, / Compagne du Christ, ayant part à Dieu ». Donc Gélonis est au ciel. Mais voilà que la dernière phrase du poème semble, *in fine*, tout remettre en doute (v. 11-12) : « Si tu ne l'as point encore obtenu, chère Gélonis, / Je prie la Divinité pour que tu l'obtiennes bien vite »⁶³. Le recueil s'achève donc sur ce doute : Gélonis est-elle bien au ciel, où il a prétendu qu'elle est tout au long du recueil des *Naeniae* ?

L'image de l'épouse s'est altérée : Gélonis apparaît comme un être désincarné, éthéré, qui séjourne dans un « ailleurs incertain (païen ou chrétien), difficilement représentable »⁶⁴ ; sa présence est floue, presque spirituelle, douce, mais vague, encourageante, mais en même temps triste. Elle semble une « “Divinité” hautaine et muette, à l'inverse de la Laure de Pétrarque, “più bella e meno altera”⁶⁵ après sa mort »⁶⁶.

Gélonis n'est plus comparée à des héroïnes antiques, mais elle est présentée comme les *héroïdes* ovidiennes. Comme le montre aussi Perrine Galand, l'image de Gélonis construite par Macrin dans les *Naeniae* est celle d'une héroïde ovidienne désincarnée, lointaine, hautaine, dans un ailleurs flou, à l'opposé de la jeune fille bien en chair que Macrin a aimée sa vie durant⁶⁷.

⁶³ *Naeniae*, III, 57, 1-6 ; 9-12 : *Divam ubi te vocito sic dictum interpretor illud / Non natam ut voluit Tullius esse suam, / Qui loco emi celebri spatiosum iusserat agrum, / Natae in quo sedes aedificanda foret, / Aram construeret, sacra lectisternia, mystamque / Adderet, ut ferret laudibus exanimam. [...] Hoc Divam esse mihi dico, quod in axe locatam, / Consortem Christi participemque Dei. / Id nisi contigerit tibi iam, dilecta Geloni, / Ut cito contingat, Numen adoro, tibi, « Quand je dis et redis que tu es une “ Déesse ”, je n'entends pas ce terme / Comme Cicéron voulut l'appliquer à sa fille, / Lui qui avait fait acheter en un lieu célèbre un terrain / Où il pût édifier le séjour de sa fille, / Élever un autel, ajouter des festins sacrés et un prêtre, / Pour rendre hommage à la morte. [...] Je dis que, pour moi, être une “ Déesse ” signifie que tu as été placée au ciel, / Compagne du Christ, ayant part à Dieu. / Si tu ne l'as point encore obtenu, chère Gélonis, / Je prie la Divinité pour que tu l'obtiennes bien vite ». Traduction de GALAND, *Mémoires d'une vie trop courte*, p. 409.*

⁶⁴ P. GALAND-HALLYN, « *Me tamen exprimo* » : la singularité d'écrire dans la poésie latine française du XVI^e siècle. L'exemple des *Naeniae* (1550) de Macrin, in « Littérature », CXXXVII, 2005, pp. 12-27, ici p. 20 ; dans les *Naeniae*, le thème de la bien-aimée absente s'articule sur la question de la vie après la mort et de la foi (*ibidem*).

⁶⁵ *RvF* CCC, 4 : « la rividi più bella e meno altera », « je la revis plus belle et moins altière ».

⁶⁶ GALAND-HALLYN, « *Me tamen exprimo* », p. 20.

⁶⁷ GALAND, *Les mythes intimes*, pp. 332-38, analyse ce que Macrin doit aux *Héroïdes* d'Ovide. Elle fait remarquer (p. 333) – c'est une nuance importante – qu'à l'inverse des *Héroïdes*, ce n'est pas l'héroïde qui semble pleurer ou souffrir de la situation – le chagrin de Gélonis est peu fréquemment évoqué dans les *Naeniae* –, mais Macrin lui-même, qui inverse le scénario des *Héroïdes* : le point de vue et l'énonciation sont exclusivement masculins.

Macrin, « surpris par ses propres réactions devant le deuil brutal qui l'accable, déroge à l'horizon d'attente chrétien qui déterminait jusqu'alors son œuvre »⁶⁸, et, à sa propre surprise, « s'avère incapable de traverser le mur de ses doutes spirituels pour rejoindre celle qui lui avait toujours été si proche par la pensée »⁶⁹.

Conclusion

En fin de compte, l'étude de ces héroïnes, auxquelles Macrin ramène instinctivement le personnage de Gélonis, nous permet de suivre l'évolution de l'image de son épouse, qui passe d'une jeune fille bien en chair, sur pied d'égalité avec de belles amoureuses antiques, à l'épouse chrétienne féconde, mère de famille exemplaire, qui dépasse les mythes antiques pour devenir elle-même un mythe, mais un mythe vrai au service de la foi, et, *in fine*, une héroïde ovidienne sans consistance. Pour Macrin, Gélonis n'est pas seulement morte, elle n'est plus qu'une figure littéraire et mythologique désincarnée.

Macrin, certes, immortalise Gélonis, pour le lecteur surtout, mais il la perd de vue, ou la perd lui-même : la vraie Gélonis a laissé la place à un personnage mythologique tout aussi insaisissable que les bonnes vieilles héroïnes antiques qui peuplent joyeusement la littérature de la Renaissance. On peut dire ainsi que l'héroïsation de Gélonis scelle l'échec de sa tentative de maintenir en vie son épouse ; cette tentative marque peut-être aussi l'échec de la poésie. C'est l'échec du poète, du *vates*, nouvel Orphée, incapable finalement, même par son chant, de faire revivre ou au moins de faire revenir son aimée.

En prenant soin de montrer que Gélonis surpasse les héroïnes antiques, ou qu'elle est l'héroïne par excellence, une héroïne chrétienne (la seule, au fond, dans tout le recueil)⁷⁰, Macrin veut aussi montrer qu'il n'est pas païen ; mais il le fait au prix d'un effacement de son épouse, qui devient une ombre impersonnelle, dans un Ciel qui ressemble à un cimetière peuplé d'ombres

⁶⁸ GALAND-HALLYN, « *Me tamen exprimo* », p. 22.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Exceptée peut-être la Vierge Marie. Dans l'*Ode* I, 33 (à Gélonis à l'occasion de la Nativité de la Vierge), Macrin exhorte Gélonis à célébrer l'anniversaire de la Vierge. Ce poème rapproche les figures de Marie, la femme céleste, et de Gélonis, la femme terrestre : Marie est un modèle à imiter, un « double idéalisé de Gélonis » (P. GALAND-HALLYN, *L'ode latine comme genre « tempéré » : le lyrisme familial de Macrin dans les Hymnes de 1537*, in « *Humanistica Lovaniensia* », L, 2001, pp. 221-65, ici p. 264).

étranges et effrayantes. Il ne retrouve plus son visage. Gélonis est bel et bien morte. La transformation de Gélonis en héroïne ou en héroïde est la deuxième mort de l'épouse bien-aimée.

Las heroínas trágicas del teatro de Giraldi Cinthio

Irene Romera Pintor (Universidad de Valencia)

Afortunadamente, desde hace ya varias décadas, el manto de silencio que se había abatido sobre Giambattista Giraldi, una de las personalidades más originales y atractivas de su generación, se ha roto definitivamente. Asistimos hoy en día a un auténtico *revival* de sus obras tanto teóricas como históricas y dramáticas. Desde mediados del siglo pasado se suceden las ediciones críticas, ensayos, estudios y congresos dedicados a su obra¹.

Incomprensible e injusto olvido a pesar de esporádicos y brillantes recordatorios tales como la luminosa e intuitiva definición que el poeta Giosuè Carducci acuñó en 1894: «el Eurípides romántico de la Corte Estense»². Olvido tanto más injusto cuanto que Giraldi fue innovador y precursor en su época de las grandes corrientes dramáticas que tendrían un éxito inmediato, abriendo fecundos caminos seguidos con entusiasmo «oltre le mura di Ferrara», y extendiendo su rayo de atracción por toda Europa. En 1541, su prime-

¹ Para profundizar sobre el tema, remito a I. ROMERA PINTOR, *Bibliografia giraladiana "vingt ans après"*, Madrid, Fundación Updea, 2018 y a la última bibliografía actualizada en el sitio web de la revista *online* «Studi giraladiani. Letteratura e teatro» (www.studigiraldiani.it). Véase sobre todo el insoslayable y monumental trabajo de Susanna Villari con su edición de las *Ecatommiti*, (GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, a cura di S. VILLARI, Roma, Salerno ed., 2012, 3 voll.), sin olvidar por supuesto la edición que hiciera de los *Discorsi* (GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Discorsi intorno al comporre. Rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. VILLARI, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002) o la de la recopilación de las cartas de Giraldi en el *Carteggio* (a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996). Por último, del *corpus* de Giraldi cito las publicaciones más recientes GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Canti dell'«Hercole»* (ms. Classe I 406 della BCAFe), edizione critica a cura di C. MOLINARI, Ferrara, Edisai Edizioni, 2015; R. GORRIS CAMOS, «*Ho la barca alla riva: l'«Arrenopia» o l'entre-deux, con una lettera inedita del Giraldi Cinthio*, in *Ai confini della letteratura*. Atti della Giornata di studi in onore di Mario Pozzi (Morgex, 4 maggio 2012), a cura di R. GORRIS CAMOS, J.-L. FOURNEL e E. MATTIODA, Fondazione Natalino Sapegno, Torino, Aragno, 2015, pp. 45-66.

² En su ensayo publicado en 1896. Cfr. G. CARDUCCI, *Su l'Aminta di T. Tasso. Saggi tre di Giosuè Carducci con una pastorale inedita di G. B. Cinthio*, Firenze, Sansoni, 1896, p. 54: «Giovann Battista Giraldi Cinthio, l'Euripide romantico della corte d'Este [...]».

ra tragedia³ que lleva nombre de mujer, *Orbecche* (deformación bárbara del nombre bíblico de Rebecca) inunda de horror Ferrara y el resto de Europa y desencadena una avalancha de sangrientas tragedias sin precedente en el Renacimiento⁴. Fue el primero en dramatizar el «ismisurato» amor de Antonio y Cleopatra. También el primero en recuperar las intrigas novelescas de enredos y engaños del teatro clásico. Así, el gozoso cuarteto de adolescentes en estado de gracia de sus *Antivalomeni*, después de deleitar a la corte Estense, sería reproducido de distintas maneras en el teatro isabelino y en nuestra Comedia Aurea, hasta encontrar su pleno apogeo en el melodrama romántico. Fue el primero también en crear audazmente – quizás como antídoto frente al terrible desgarró que la sociedad había sufrido a causa de un «frailecillo» llamado Lutero –, una tragedia de final feliz, recuperando hábilmente el término de tragicomedia para denominarla⁵. A partir de su *Altile*, este término de tragicomedia volverá con nueva pujanza a resonar en el ámbito dramático

³ Para las citas de las nueve obras de teatro, hemos utilizado las ediciones más recientes: *Orbecche*, a cura di R. CREMANTE, in ID, *Teatro del Cinquecento, Tomo I. La Tragedia*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, pp. 261-459; *Cleopatra*, a cura di M. MORRISON e P. OSBORN, Exeter, University of Exeter, 1985; *Altile*, in G. B. Giraldis *Altile. The Birth of a new Dramatic Genre in Renaissance Ferrara*, edited by P. OSBORN, Lewiston-Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1992; *Epizia, An Italian Renaissance tragedy*, edited by P. HORNE, Lewiston-Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1996; *Selene, edizione e commento*, a cura di I. ROMERA PINTOR, Bologna, Clueb, 2004; *Arrenopia*, a cura di D. COLOMBO, Torino, Res, 2007. Por último: *Gli Antivalomeni, Didone, Euphemia*, las tres ediciones a cargo de I. ROMERA PINTOR, Madrid, Editorial Complutense, 2008 (3 vol. independientes). Me parece oportuno señalar que he respetado los criterios de edición y / o transcripción de cada edición moderna de las tragedias de Giraldis, utilizadas en el presente estudio. Por esta razón, las citas que hago de las tragedias pueden contener unos criterios de transcripción grafica diferentes en el texto italiano, pero estas variaciones gráficas son las que se han adoptado en la distintas ediciones citadas, que se han reproducido fielmente.

⁴ Cfr. M. ARIANI, *Il teatro italiano. La tragedia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1977, tomo primo, p. 81: «Giustamente orgoglioso di questi successi, il Giraldis poté vantarsi di aver sollecitato, grazie al suo esempio, nuovi componimenti tragici, cosicché, fra il 1542 e il 1552, furono scritte e rappresentate più tragedie che nei precedenti trecento anni».

⁵ Cfr. I. ROMERA PINTOR e J.L. SIRERA, *Disinganno e moralizzazione in «La infelice Marcela» di Virués. Sulle fonti giraldisiane della sua opera teatrale*, in Giovan Battista Giraldis *Cinzio gentiluomo ferrarese*, a cura di P. CHERCHI, M. RINALDI e M. TEMPERA, Firenze, Olschki, 2008 pp. 53-76, en concreto nota 33, p. 63: «È fatto noto che il vocabolo “tragicommedia” vanti una lunga tradizione storica: la sua prima occorrenza risale addirittura all'*Anfitrión* di Plauto. Tuttavia soffrì un progressivo declino interrotto per l'appunto dal Giraldis che lo riattiva e lo diffonde di nuovo nel 1543 con la sua *Altile*. Ricordiamo che in Spagna con la seconda edizione di *La Celestina* (1502), Rojas lo sceglie come sostituto di “comedia”, presente nella prima edizione». Para profundizar sobre el tema en relación con la *Celestina*, cfr. también ahondando en la misma idea, el reciente y brillante artículo de J. L. CANET, *Giraldis Cinthio, la comedia y la «Celestina»*, «Studi giraldisiani. Letteratura e teatro», III (2017), pp. 9-70, en concreto p. 42:

europeo. Fue además el primero en crear una tragedia caballeresca, *Arrenopia*. También el primero en desarrollar el tratamiento del lenguaje trágico, que transforma y renueva según la personalidad de sus personajes. Su amplio registro lingüístico abarca desde el tono majestuoso hasta el más familiar, incluso coloquial, no dudando en adaptar los distintos niveles de lenguaje a los estados de ánimo del personaje. *And, last but not least*, fue asimismo el primero, en este esplendente otoño del Renacimiento estense, en desarrollar todas las facetas de un hombre de teatro total, como queda ampliamente demostrado tanto en sus escritos como en el testimonio de sus contemporáneos. Giraldi participa activamente en el montaje, selección de intérpretes y ensayos de sus obras que se representan la mayoría en su propia casa⁶.

Pocos de sus contemporáneos supieron como Giraldi ofrecer una imagen tan sensible y compleja de la condición femenina. Tendríamos que remontrarnos, como hizo Giosuè Carducci, a Eurípides para encontrar los ecos de las modulaciones de las supuestas debilidades y de la fuerza inquebrantable de la mujer.

Vamos a recordar, «pour mémoire», las distintas etapas de la producción dramática de Giraldi. Prácticamente la mitad – cuatro de entre las nueve que la configuran – la completa en solo dos años, quizá los más felices de su vida: de 1541 a 1543, cuando en la fuerza de la edad y en plena posesión de todos sus recursos dialécticos, Giraldi respira la alegría de vivir y la confianza en sí mismo. Seguro del apoyo benevolente de su señor, el Duque Hércules II, como también el de su hermano, el cardenal Hipólito, Giambattista goza de su puesto de animador de las distintas festividades que se organizan en la Corte entre las cuales la estrella es siempre una representación teatral. Pocas veces un dramaturgo empezó su carrera dando un aldabonazo tan clamoroso. En 1541 su *Orbecche* llenó de «ruido y de furia», envueltos en una orgia de sangre y de sadismo, los escenarios y las cortes europeas. Giraldi dramatiza uno de los dramas más atroces de una familia digna de Atreo y de Tieste, rebosante de traición, incesto y crímenes. Ese mismo año culmina *Didone*, que junto con *Cleopatra* serán por expreso deseo del Duque⁷ y en contra de los suyos propios sus dos únicas obras de tema histórico legendario. Dos años más tarde, esta vez coincidiendo sus gustos con los del Duque, Giraldi pre-

«[...] quid? contraxistis frontem, quia tragoediam / dixi futuram hanc? / [...] / teneo quid animi vostri super hac re siet: / faciam ut commixta sit: tragicomoedia [...]».

⁶ Cfr. F. DOGLIO, *Sulle prime rappresentazioni dell'«Orbecche» e Giraldi 'corago'*, «Critica letteraria», XLI, 159-160 (2013), pp. 291-307.

⁷ Cfr. *Carteggio*, cit., Carta 23, p. 165: «[...] poi che per piacere a lei io la composi di favola antica [...]».

senta audazmente, bajo la égida de Eurípides, su gran aportación dramática: la tragicomedia, la tragedia «a lieto fine». El nombre de la arrogante reina Altile es el elegido para festejar la venida del Papa Pablo III a la Corte estense en señal de buena voluntad⁸. Un lustro más tarde, el Duque le vuelve a requerir un «nuovo divertimento» en ocasión de la boda de su primogénita Ana, joven de apenas 17 años. Giraldi conecta de nuevo con la juventud despreocupada de su destinataria y le ofrece las tribulaciones amorosas de un cuarteto de adolescentes que triunfan de todas las dificultades. Las tribulaciones van a llenar también la vida de nuestro autor, como es bien sabido. Seguirá animando a la Corte resolviendo felizmente los tormentos de un trío de calumniadas y virtuosas esposas: *Selene*, *Euphimia* y *Arrenopia*. Estas dos últimas obras fueron escritas ya en los tristísimos años posteriores a la muerte de su protector Hércules en 1559. Y, por último, su hijo Celso publica *Epitia*, de la que únicamente sabemos a ciencia cierta que nunca fue representada, pero de la que ignoramos cuándo fue concebida y escrita. Quizá esta última obra sea su creación más atractiva para un público de hoy por la combativa juventud de su heroína, su gallarda postura y su asombrosa modernidad⁹. Giraldi seguirá desempeñando estas funciones hasta los primeros años del joven y fogoso nuevo Señor de Ferrara, el Duque Alfonso II.

A nuevo Señor nuevos gustos, nuevos placeres y nuevas medidas. La primera medida del nuevo Duque será la de librarse del viejo servidor de su padre¹⁰ no sin encargarle, antes de despedirlo definitivamente de sus cargos y de sus estados, un nuevo entretenimiento: unas obras teatrales en donde esos «atti di cavaleria», justas y torneos a los que se había aficionado durante su estancia en la corte de su primo, el rey de Francia, Enrique II, fueran la principal atracción¹¹. Como siempre atento a los deseos de su Señor, Giral-

⁸ Se comprende que el Duque le pidiera a Giraldi una obra que acabase bien en señal de pulir diferencias pues se vivía por causa de Renata un ambiente enrarecido en la Corte [cfr. I. ROMERA PINTOR, *Giraldi Cinzio: un homme de cœur pris dans la tourmente de la cour de Ferrare: de l'«Altile» à l'«Arrenopia»*, «Italique», XVIII (2015), pp. 111-30]. En su Prólogo, Giraldi lo deja patente en dos ocasiones: que si bien el «fine lieto» coincide con sus propios deseos y el de su auditorio (*Altile*, Prologo v. 11: «E servire a l'età, agli spettatori»), es el Duque quien se lo sugirió (v. 10 «Per ubidire a chi comandar puote» y v. 31: «Per sodisfare a chi sodisfar deve»).

⁹ Varias hipótesis se barajan: desde la que defiende Horne, quien sostiene que la tenía ya escrita en los años 50, hasta la propugnada por Marzia Pieri, que cree que Giraldi la escribió después del 63 en Mondovì y que estaba dedicada a un público piemontés.

¹⁰ Bajo un fútil pretexto: cfr. *Carteggio*, cit., Carta 99, pp. 367-68.

¹¹ Como de todos es sabido irónicamente estos Actos resultarían fatales al desafortunado Enrique II, quien falleció el 30 de junio de 1559: «Après plusieurs victoires, il insista pour affronter une dernière fois son capitaine de gardes, l'Écossais Montgomery. Dans sa précipitation, il s'était contenté d'abaisser la visière de son casque, omettant de l'assujettir au moyen du crochet de

di lo cumpliría a la perfección. Es *Euphemia* y sobre todo *Arrenopia* la que ostente el mérito de ser la primera obra de caballería en ser representada. Ambas obras culminan brillantemente con dos combates singulares, dignos de haber sido cantados por Ariosto: el de Acaristo y Filone en *Euphemia* y el de los adalides de los reyes de Escocia e Irlanda en *Arrenopia*.

La tormenta ideológica, religiosa y política que sacudía Europa, con sus dramáticas convulsiones sociales, demostraba de manera patente la necesidad urgente de una renovación moral y de un rearme espiritual que se concretó en la apertura del Concilio de Trento en 1545.

Giraldi quiere participar de manera activa en este rearme espiritual y lo hace a través de su medio de expresión más completo y directo: el teatro. En perfecta connivencia con el Duque y para contrarrestar el malestar generado por el clima enrarecido que se respira en la Corte estense por el palpable desacuerdo de la pareja ducal, Giraldi idea una válvula de escape llena de esperanza y alegría: sus obras de «lieto fine». Por el intermedio de sus creaciones va a defender sus más profundas convicciones: el libre albedrío¹², la fe en Dios y en su gracia, la indisolubilidad del sacramento del matrimonio, la obediencia y el respeto debido a sus mayores y a los soberanos, así como el otorgar el perdón generoso que acerca el hombre a Dios. Denuncia constantemente el vicio de la envidia y de la ingratitud. De ahí la importancia del buen juicio y de la necesidad de dominar las pasiones. Es este «signoreggiarsi se stesso», sobre el cual Giraldi no deja de insistir, el que permite encontrar el «utile e onore» para sí mismo y para los demás. Giraldi proclama con firmeza estas convicciones ante la Corte y frente a la poderosa camarilla reformista de la Duquesa Renata¹³. Mas un hilo de oro recorre todas estas obras: el de la

fermeture. Le choc de la rencontre fut violent, la lance de Montgomery l'atteignit à la tête et se brisa en soulevant la visière. Deux longs éclats de bois acérés pénétrèrent l'un dans l'œil gauche, l'autre dans le front au-dessus de l'œil droit. [...] Henri expira dans les bras de sa femme le 10 juillet 1559». En su libro, *Le beau XVI^e siècle*, Simone Bertière describe de esta guisa este famoso episodio de la historia de Francia: cfr. *Le beau XVI^e siècle*, Paris, Éditions de Fallois, 2013, pp. 304-05. A este respecto cfr. también I. ROMERA PINTOR, *Mots convertis en gestes: le théâtre de Giraldi Cinthio*, «Chroniques italiennes», web 33 (2/2017), pp. 116-30.

¹² El hombre es el único responsable de sus actos y sólo debe achacar su felicidad o su desgracia a sí mismo y a sus elecciones, no a la fatalidad ni a la predestinación. Cuenta en todo momento con la ayuda de la Gracia Divina siempre que sepa discernir sus avisos. El teatro de Giraldi se convierte así en una reproducción o imagen exacta de la vida real. De ahí que cuando un personaje muere a consecuencia de su culpa, la causa de dicha muerte se deba en parte a errores o debilidades humanas.

¹³ Renata de Valois mantiene una nutrida corte paralela a la de su esposo cada vez más agresiva y provocativa en sus decididas posturas reformistas. El temperamento receptivo de Giraldi tenía que recoger de algún modo estas tensiones. Pero forzosamente también tenía que ser sensible

mirada de Giraldi hacia su protagonista absoluta, la mujer. En primer lugar una mujer a la que admira y respeta como pilar de la familia (la mujer fuerte de la Biblia). Pero sobre todo, una mujer a la que defiende apasionadamente en su libertad personal y, en consecuencia, en su derecho a tomar sus propias decisiones en la vida.

Pondrá al servicio de sus propuestas un profundo conocimiento del corazón humano, servido tanto por sus estudios de medicina, como por su contacto constante en dos ámbitos tan propicios para su estudio: la corte y los claustros universitarios.

Con la libertad que le dan sus creaciones originales, Giraldi no tiene que ceñirse a un modelo femenino dado de antemano y puede presentar de entrada a una mujer vacía de toda connotación, tanto literaria como histórica. Se ve libre para modular a sus heroínas con criterio propio nacido de su observación directa de la realidad cotidiana de la Corte, siempre filtrada a través de su mirada de hombre de bien «cortese e gentile».

Podemos distinguir en esta producción unas pautas bien diferenciadas. Primero un grupo de tres obras que responden exactamente al *sensu strictu* de la palabra «tragedia»: *Orbecche* (creación totalmente original del dramaturgo) y *Didone* y *Cleopatra* (que llevaban ya un guión incorporado). El siguiente grupo lo forman sus seis tragicomedias que acaban felizmente: la primera de ellas *Altile*, que es la réplica en brillante technicolor – si se me permite la *boutade* –, de la negrura asfixiante de *Orbecche*. *Altile* y *Norrino* «culpables» al igual que *Orbecche* y *Oronte* de un matrimonio clandestino y desigual, acabarán triunfalmente reconocidos como matrimonio de igual condición disfrutando en armonía de su amor, familia y regia posición. Cinco años más tarde, los esponsales de la primogénita del Duque son el escenario en donde unos príncipes «intercambiados» desenvuelven, entre enredos y errores, sus amores juveniles. Obra entretenida y de circunstancia, atípica en su producción teatral, como también lo es su última obra: la enigmática *Epitia*. Entre estas dos obras, Giraldi produce otros tres textos teatrales protagonizados por reinas con problemas matrimoniales de diversa índole, a los que aportará so-

a otros conflictos de consecuencias mucho más dramáticas entre regios esposos, como las que se vivían en la Corte de Inglaterra: la apostasía de su rey – que arrastrará a todo el reino en una ruptura clamorosa con Roma en 1534 – fue la consecuencia directa del inicuo proceso emprendido en contra de su esposa, para satisfacer su lujuria y casarse con una de sus camareras, a la que haría decapitar bajo las acusaciones de incesto y de adulterio menos de tres años después. La ejecución se repetirá en 1542 con su quinta mujer bajo la misma acusación de adulterio. En la segunda parte de sus *Ecatommiti*, Giraldi novelará de manera transparente la tragedia de Ana Bolena (Deca VIII, 4).

luciones igualmente diversas pero satisfactorias. Se trata de *Selene*, *Euphimia* y *Arrenopia*.

Ni uno solo de sus caracteres femeninos es negativo y hasta tal punto Giraldi empatiza con el corazón femenino que redime a sus dos únicos personajes históricos, Cleopatra y Dido, de la carga ominosa de ambición desmedida y lasciva lujuria que las oprimía. El nombre de estas dos reinas se asocia a una carga tal de pasión y de fatalidad que de entrada el espectador se encuentra atrapado en un mundo implacable, suspendido entre la historia y la leyenda. Giraldi convierte a Cleopatra en esposa modélica, incapaz incluso de considerar la posibilidad de seguir viva estando su marido muerto¹⁴, al tiempo que Dido no olvida nunca el respeto debido al recuerdo de su difunto esposo Siqueo, a pesar de haberse enamorado perdidamente de Eneas¹⁵. Esta mirada llena de comprensión y admiración empapa toda su obra con una óptica nueva y es la que hace posible que se pueda hablar de feminismo «avant la lettre» en Giraldi¹⁶. Poeta de «la muliebrità» llamó la Crítica a este autor que al igual que Segismundo, el príncipe cautivo, podría exclamar con varonil reconocimiento: «Mujer, que aqueste nombre / es el mejor requiebro para el hombre»¹⁷.

Orbecche

En su primera producción teatral, el aterrador espectro de la reina Selina, rugiendo odio, espantó a la Corte. Su esposo Sulmone la había ajusticiado cruelmente junto a su hijo mayor por su relación incestuosa, inocentemente desvelada por su hija Orbecche, entonces una niña. Al iniciar la obra, la implacable relojería de su venganza está ya activada. La boda clandestina y desigual de Orbecche – disimulada con astucia y, digámoslo también, con

¹⁴ *Cleopatra*, vv. 1002-03: «Tu, Marco Antonio eri la vita mia, / Mentre vivo eri, e tu la mia morte anco».

¹⁵ *Didone*, vv. 367-68: «Sicheo primo hebbe il fior de l'amor mio, / E uoglio che lo fi habbia [...]». Véase también C. LUCAS FIORATO, «*Didon*». *Trois réécritures tragiques du livre IV de l'«Eneïde» dans le théâtre italien du XVI^e siècle*, en *Scritture di scrittura. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di G. MAZZACURATI e M. PLAISANCE, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 557-604.

¹⁶ Como señala Corinne Lucas, entre otros. Lucas hace observar que, de entre sus más de ciento veinte personajes que animan sus tragedias, no se encuentra ni un solo personaje femenino negativo (con la excepción del espectro de Seline, la madre de Orbecche) y de la mujer del rey Lurcone en *Altile*. Cfr. C. LUCAS FIORATO, *De l'horreur au «lieto fine». Le contrôle du discours tragique dans le théâtre de Giraldi Cinzio*, Roma, Bonacci, 1984.

¹⁷ P. CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño*, vv. 1585-86.

duplicidad – acaba de ser descubierta. Sulmone, burlado y profundamente herido en su orgullo de soberano y padre, reacciona ideando un castigo monstruosamente feroz. No olvidemos que las princesas eran peones políticos y sus matrimonios estaban ya prácticamente concertados desde la cuna para afianzar alianzas entre los distintos reinos o principados, por tanto Orbecche es doblemente culpable al haber elegido un marido que no aportaba ningún beneficio al reino y que por encima era de condición desigual. De hecho, el matrimonio se descubre cuando Sulmone, el rey su padre, quiere casar a Orbecche para sus fines políticos con el rey de los Partos¹⁸.

Giraldi perfila finamente el carácter complejo y apasionado de su protagonista, Orbecche. Primero en su indefensión e impotencia para librarse de la cólera de su padre y soberano. Es la ocasión que elige el dramaturgo para introducir uno de los *leitmotive* de toda su posterior producción: la amarga queja del triste destino del sometimiento de la mujer, en la línea de la Medea de Eurípides. Pero Giraldi va más allá en su análisis demostrando una Orbecche digna hija de sus padres: tanto sus capacidades de disimulo y duplicidad como su crueldad despiadada se pondrán de manifiesto en la espantosa escena final en donde la veremos ensañarse sobre el cadáver de su padre.

El sadismo del rey Sulmone se desvela de lleno en las últimas escenas cuando ofrece como fingido signo de reconciliación el monstruoso regalo de los despojos de su marido e hijos a los que acababa de ejecutar en una carnicería atroz. Sus palabras melosas llenan de espanto a la desgraciada¹⁹. Sospechando la duplicidad de su padre, Orbecche no se atreve a desvelar el contenido de las bandejas²⁰. El espectador, conocedor del atroz contenido de las bandejas, tiembla de espanto anticipando la terrible escena²¹.

Orbecche acaba por descubrir los macabros despojos. Este exceso de sufrimiento inhumano desencadena en la desgraciada el estallido de las fuerzas

¹⁸ Por eso Giraldi hace prueba de una modernidad fuera de serie. El autor ferrarés defiende el hecho de que las princesas podían casarse con quienes ellas quisieran, contrariamente a la idea generalizada de su tiempo, según la cual las princesas sólo podían casarse con quienes debían, no con quienes querían.

¹⁹ «Così, figliuola mia, vo' che tu faccia. / Or leva quel zendado et ivi sotto / Vedrai la mia allegrezza e 'l tuo contento» (vv. 2736-38).

²⁰ «Par che tema la mano avvicinarsi / A quel zendado, il core in mezzo il petto / Mi trema e par ch'io non ardisca alzarlo» (vv. 2739-41).

²¹ «Che tardi, figlia? Leva arditamente, / Che vedrai quel che t'aprirà qual sia / Verso di te il mio core» (vv. 2742-44).

más oscuras de su ser²² y la convierte en ménade sanguinaria²³. A su vez, Orbecche mata y despedaza a su padre con una exultante ferocidad que atemoriza a los asistentes, espantados de tal furia, especialmente en una mujer²⁴. No es solo para satisfacer una justa venganza que Orbecche se ensaña sobre el cadáver de Sulmone, cortándole cabeza y manos: es la voluntad de Giraldi de recomponer la unidad de una familia maldita en donde la hija, antes de quitarse la vida, reproduce los gestos monstruosos que el padre ejecutó sobre su marido e hijos.

Después de esta primera creación que fue triunfal, Giraldi tiene que lidiar casi simultáneamente con los dos encargos ducales de tema histórico: *Didone* y *Cleopatra*.

Didone

Ya referimos cómo la Corte estense vivía momentos tensos por las abiertas simpatías reformistas de la Duquesa y su poderosa «coterie» trufada de calvinistas apenas encubiertos. El tema del libre albedrío²⁵ era particularmente candente. Giraldi se enfrentaba, pues, en el momento de escribir la *Didone*, al reto de componer una obra en donde una fatalidad inexorable guía a los dos protagonistas, a pesar de ellos, hacia el cumplimiento de un destino que no son dueños ni de dirigir ni de cambiar: Eneas es el *dux fatalis* y la *infelix Dido*, la víctima *inscia* de la poderosa Venus. Giraldi aprovecha la ocasión para defender de manera inequívoca el libre albedrío del ser humano. Va a escenificar a su Dido desde un punto de vista de profunda comprensión y piedad, pero sin paliar nunca la responsabilidad que le corresponde por sus acciones. Convertida en un «yo» que se deja arrastrar por los consejos de su hermana Ana – que son reflejos de sus propios deseos – se abandona a su

²² «Altro non è 'l suo viso che dolore / E sol dal cor l'escon lamenti e grida / E come forsennata, or quinci or quindi / Crudelmente guatando, aggira gli occhi, / Che due facelle sembrano di fuoco» (vv. 2881-85).

²³ Cfr. la «Nota introduttiva» de Renzo Cremante a su edición de la *Orbecche*, cit. (pp. 261-74), y, ahondando en la misma idea cfr. W. MORETTI, *Dall'«Orbecche» al «Discorso» su l'uomo di corte*, en *Giovan Battista Giraldi Cinzio gentiluomo ferrarese*, cit., pp. 29-39.

²⁴ «[...] Oh quanto sangue / Versa d'ambo le piaghe! Ma che veggio? / Puot'esser tal furore in petto umano? / E spezialmente in una donna? Il capo / Gli eleve dal collo e da le braccia / Ambo le mani» (vv. 2843-48).

²⁵ Bajo el impulso de Pablo III, en la ciudad de Trento, se abrirán las primeras sesiones de este crucial Concilio Euménico, que no finalizará hasta 1563 y en el que los jesuitas españoles tendrán un papel determinante. La cuestión del libre albedrío será uno de sus puntos fuertes.

pasión justificándola en aras del beneficio de su reino y del término feliz del peregrinar de Eneas. Los actos de Dido son siempre consecuencias directas de sus decisiones libremente escogidas, razón por la cual ella se convierte en la única responsable. Es víctima en primer lugar de ella misma, que no supo dejarse guiar por el «lume della ragione», pero también de la decisión libremente aceptada por Eneas de proseguir su meta. Giraldi contrarresta con contundencia el «fatum» pagano, redivivo en la teoría de la predestinación propugnada por los reformistas, y proclama el señorío del hombre sobre sí mismo, fundamento de su innegable grandeza, que lo libera de ser una mera marioneta²⁶.

Todo transcurre en el interior del corazón atormentado de Dido, azotado por la intensidad de sus pasiones. Sus monólogos e intervenciones siempre están animados por una pasión intensa que en algún caso llega incluso hasta la extenuación física, como le ocurre en su dramática explicación con Eneas²⁷, cuando, enloquecida por el abandono de su amante, se ve incapaz de llevar las riendas de su propia decisión. Sólo al final siente el impulso de lo que se debe a sí misma, tanto en su calidad de soberana, como de mujer burlada en su honor²⁸. Asume entonces la plena responsabilidad de sus actos y exime a Ana de cualquier culpabilidad. Al tomar la terrible decisión de acabar con su vida, trata de expiar sus actos y restituir su honor.

La camarera de Dido, al iniciar el quinto y último Acto, nos la describe como una reina desmelenada, fuera de sí, ofreciendo sacrificios al dios Baco, el dios del desenfreno²⁹. Las palabras de la camarera preparan ya el espanto del espectador por la aterradora aparición de Dido, descalza, desgredada, con los ojos extraviados. La reina entona un lamento elegíaco de una extraña dulzura lastimosa³⁰. Pero pronto esta dulzura cede a la rabia de haber sido burla-

²⁶ Agrias disputas surgieron a raíz de la lectura pública de *Didone*, por supuesto embozadas bajo fútiles argumentos de crítica puramente literaria. Lo que molestó e irritó a un amplio sector del *entourage* de Renata fue la gallarda defensa y reivindicación del libre albedrío del hombre propugnada por Giraldi en su *Didone*. Después de todo, quizás Phillip Horne no iba totalmente desencaminado – aunque no llegara a probarlo – cuando atribuye al virulento y militante calvinista Francesco Porto (amigo personal de Renata y preceptor de griego de sus hijos) la identidad del «morditore».

²⁷ «[...] non ho piu vita [...] / [...] che jen fugge / La vita mia» (vv. 2311 y 2314-15).

²⁸ «Anzi pur la cagion ne fon'io stata» (v. 2714).

²⁹ «E co' capelli per le spalle sparsi, / Scalza da un piede con terribil voce, / [...] / Tornata è in corte di più rabbia accesa, / Che mai veduta fosse irata Tigre. / Hà di foco, e di sangue accesi gli occhi, / Come ebra fosse, e sacrificio à Bacco / Facesse [...]» (vv. 2677-86).

³⁰ «Che debb'io dunque far misera? Debbo / oimè morire [...]. / A che viver, Didon? [...] / Mori, misera te, mori infelice, / E dà fin, col morire al tuo disnore. / Anna Sorella, Sorella Anna

da y de haberse engañado a sí misma sobre su amante. Dido vuelve en sí. La conciencia debida a su rango, a su dignidad de reina prevalece. Sus quejas se transforman en violentas imprecaciones y en profecías tremendas³¹. La compasión y el temor llenan el corazón de los espectadores. Estos sentimientos van en aumento con la aparición repentina de un mensajero que describe, en una sucesión de exclamaciones entrecortadas, la desolación en la que se ha sumergido la Corte de Cartago: el trágico suicidio de Dido perpetrado con la espada regalada por Eneas. Será esta misma espada la que Ana recogerá al término de la obra para acabar con su vida de idéntica manera. Como vemos, también aquí, la unidad de familia queda reconstruida con el paralelismo de los gestos en la muerte de las dos hermanas, unidad de familia que Giraldi ya había presentado en *Orbecche*. Esta tendencia del dramaturgo de cerrar el bucle de los gestos de los principales protagonistas en sus primeras tragedias se extenderá más adelante a la acción misma del resto de su producción. Es lo que Corinne Lucas califica con acierto de «estructura circular»³².

Cleopatra

«Spaventato» se confesaba Giraldi al enfrentarse a los «avvenimenti di Cleopatra e di Marco Antonio, suo marito». Intentó eludirlo lo más posible pues sabía que lo que se jugaba realmente por debajo de estos «avvenimenti» eran dos concepciones del mundo y de la transcendencia de la vida que en aquel preciso momento se enfrentaban violentamente en Europa, en Italia y en la misma Corte de Ferrara. El Duque Hércules II, profundamente católico, y su esposa Renata de Valois, profundamente reformista, mantenían una guerra sorda que amenazaba con estallar en cualquier momento. Giraldi va a desviar brillantemente el tema candente de la actualidad de estas dos visiones diametralmente opuestas para solo exaltar el amor «ismisurato» de un hombre y de una mujer, prolongado y glorificado eternamente en la muerte.

[...] / Sete stata cagion d'ogni mio male (vv. 2701-13)».

³¹ «Prego, che con battaglia horribil sia / Da que' popoli in arme aspri, e feroci / Combattuto [...] / Ma mora, com' hor'io, nanzi il suo tempo, / [...] E mai / Pace non sia fra quella gente, e voi; [...] / E da l'ossa mie nasca un così fiero / Vendicator del ricevuto oltraggio, / Ch'à fuoco, à ferro, e à gran stratio meni / Con mirabil valore il Troian seme» (vv. 2746-65).

³² Cfr. C. LUCAS FIORATO, *Le personnage de la reine dans le théâtre de G. Cinzio*, en *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo, 1441-1598*, éd. de M. PADE, L. WAAGE PETERSEN, D. QUARTA, Modena, Panini, 1990.

En *Cleopatra*, como también lo hizo en *Didone*, Giraldi resalta las cualidades de soberana de la reina. Serán las únicas dos reinas en toda su producción dramática a las que va a abordar desde el punto de vista de su soberanía: Dido esconde sus deseos bajo el pretexto del bien de su pueblo al que se debe como reina. Cleopatra busca preservar la dignidad de Egipto y evitar la ignominia de ver a su reina arrastrada en triunfo por Roma. Vale la pena detenerse en el relato de la muerte de estas dos reinas de tan distinta atmósfera.

Al igual que Orbecche, Dido y Cleopatra se infligen voluntariamente la muerte: Cleopatra para sustraerse a la humillación pública tanto de ella como de Egipto y reunirse eternamente a su esposo Marco Antonio, al tiempo que Dido, devorada y consumida por un amor frustrado, para volver a encontrar su honor perdido. Para retratarlas, Giraldi elige cuidadosamente palabras despojadas de toda afectación hiperbólica y que con su misma sencillez expresan el desamparo extremo de Dido y la serenidad majestuosa de Cleopatra. Una vez más, estas palabras y estos gestos nos serán transmitidos, como ya hiciera en *Orbecche*, por un intermediario. Hemos visto anteriormente el patético relato del suicidio programado de Dido. Ahora ni elegía fúnebre, ni lamentos patéticos acompañan la muerte de Cleopatra. El gran sacerdote egipcio es el personaje elegido por Giraldi para referir la muerte de la reina. Le atribuye así la dimensión de un ritual grandioso y sagrado. Ante Octavio y los generales romanos, burlados por las falsas promesas de vida de la reina, el gran sacerdote empieza por relatar solemnemente los funerales de Antonio. Repite las expresiones de amor de Cleopatra hacia su esposo. El carácter dramático de estas palabras se aumenta con la utilización del estilo directo³³. A continuación, sin estridencias, sin llanto alguno, Cleopatra desgrana sus adioses y, después de haber dispuesto su lecho y de haberse revestido con sus ornamentos regios con una dulzura infinita, la Reina se inyecta el veneno mortal³⁴. Qué lejos queda de la muerte desenfrenada de Orbecche, del trágico suicidio por la espada y el fuego de Dido, este paso sereno y majestuoso al infinito del más allá para ir al encuentro de un esposo idolatrado «come da soave sonno oppressa» (v. 3024).

³³ «Caro marito mio, quanto mi è stato / Questo poco di tempo ch'io son vissa, / Senza te, duro! [...] / "O Marco Antonio – disse – o Marco Antonio, / Perché, come il sepolcro tuo di pianto / Bagno, misera me, così non posso / Spirar ne le tue braccia il fiato estremo?"» (vv. 2938-60) «[...] Ahi quanto mutata abbiám fortuna / Tu et io [...]» (vv. 2994-95).

³⁴ «E quasi lieta disse: "[...] Ecco che viene. / O Marco Antonio, a te la tua Cleopatra, / Per non si dipartir più da te mai. / Accolla lieto, come la solevi / Accor, quando eri seco in questa vita, / Ch'ella per esser teco, ora abbandona"» (vv. 3018-23).

Ciertamente, desde los primeros y fulgurantes años de su carrera dramática, encontramos a un dramaturgo en plena posesión de todos los recursos teatrales, pero posiblemente *Cleopatra* sea una de sus obras en donde mejor se aprecian estas cualidades. La sagacidad de un crítico tan agudo como Marco Ariani no duda en calificarla como la obra maestra teatral de todo el siglo XVI. Y con su sensibilidad acostumbrada, Ariani subraya la «eroica malinconia»³⁵ que destila este relato del naufragio de una civilización y el drama de un mundo que calla para siempre.

Altile

Empieza ahora la etapa más gratificante de las producciones dramáticas de nuestro autor. Inmediatamente y con profundo alivio se dedica a su primera obra de «lieto fine», obra pedida expresamente para festejar la visita del Papa Pablo III a Ferrara. Para agradar a un público todavía embriagado de mitología, Giraldi utiliza la «meraviglia»³⁶ y lo transporta a un mundo mágico en compañía de la diosa Venus y todo su cortejo de amores.

Como motor y desencadenamiento del drama, Giraldi presenta aquí al personaje de Astano que inaugura la lista de sus villanos, junto con el malvado Gripo al que veremos en *Selene*. Astanio es quizá el pérfido mejor modelado de todo su teatro, prototipo de los arribistas: calumnian, adulan, con una pasión por la mentira que es su naturaleza profunda y devorados por la envidia, escalan gracias a sus dotes de disimulo todas las gradas del poder. Es la prudente advertencia y la gran lección moral que Giraldi presenta y seguirá desarrollando en sus siguientes obras, sobre todo en *Selene* y *Euphemia*. Los príncipes deben permanecer siempre alertas y desconfiar, para así poder dis-

³⁵ Cfr. al respecto *Cleopatra*, "Nota bibliografica" p. IX: «Una visione ancor più favorevole della tragedia giraladiana viene espressa da M. ARIANI, che, nella premessa del suo libro, *Tra Classicismo e manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*, richiede "una riconsiderazione critica capace di superare un giudizio svalutativo che da Alfieri ad oggi lo ha relegato in una delle tante zone morte della letteratura italiana" (p. 5). Nel suo capitolo su Giraldi egli parla della tragedia di *Cleopatra* come "una delle più drammaticamente potenti di tutto il Cinquecento" e "il capolavoro teatrale del Giraldi" (p. 165). Dello stile e dell'atmosfera egli dice: "Nella *Cleopatra* il Giraldi sperimenta un'eloquenza splendida e ampia, in cui sentenziosità ed eroica malinconia aggiungono la fusione di un'oratoria lenta e compiaciuta della sua sferica e nostalgica certezza di glorie luminose ma perdute". Egli ammira la presentazione dei personaggi [...].»

³⁶ Cfr. I. ROMERA PINTOR, *La Tragedia Renacentista. «Selene» de Giraldi Cinthio*, Madrid, A. Ateneísta de Estudios sobre la Mujer Clara Campoamor, 1997. Para el tema de la «meraviglia» cfr. en concreto, pp. 75-77.

tinguir a los hipócritas aduladores que envenenan sus corazones y empañan sus juicios.

Ya he anotado anteriormente cómo la situación de la reina Altile es el anverso positivo de Orbecche. Es una tendencia que se puede observar en toda la producción giraldiana: un paralelismo inverso en el que se presentan las dos caras, ya sea de una situación ya de un personaje. Giraldi repetirá algunas veces esta equivalencia contrapuesta entre dos obras distintas, pero casi siempre en el interior de una misma. Lo hemos visto en las muertes paralelas de Dido y Cleopatra, lo vemos en Altile como réplica de Orbecche, pero también aquí se percibe en el propio personaje de la reina Altile con el de su hermana Naina. Este paralelismo sirve como contrapunto para resaltar las distintas actitudes vitales ante una misma situación. Altile ilustra su nombre al encarnar las cualidades que Giraldi propugna para la mujer: decisión y coraje. Su hermana Naina, al contrario, se parapeta tras la ley y las costumbres. Naina muestra así todo un carácter positivo con su prudencia, al no provocar abiertamente al rey, actitud que contrasta con la impulsividad de Altile. En esta tragicomedia, Giraldi ofrece destellos de introspección y de psicología intuitiva que anticipan ya las sutilezas del siglo XVIII. Sin lugar a dudas, sus estudios médicos y su fiable instinto le procuran un diagnóstico que nos sorprende por el conocimiento del corazón femenino. Altile intuye y así lo dice, que si se enamoró de Norrino, éste sólo podía ser de sangre real puesto que tenía todos sus atributos, lo que se descubrirá por un *coup de théâtre* en las últimas escenas que porducirán el regocijo final.

No puede ser más arrogante y simpática esta figura femenina de la reina Altile que reivindica abiertamente sus decisiones: «Io son donna di me [...] / [...] / Libera son rimasa, e di me donna»³⁷. Con gallardía Altile se enfrenta a su hermano, el rey, negándose majestuosamente a considerarse culpable por haber elegido libremente a su marido:

[...] Rea non son io,
Ma buona come mai, come mai casta,
[...]
Qual legge mi costringe a starmi sempre
Senza marito, s'io non voglio? [...]³⁸

³⁷ Altile, vv. 1310 y 1317.

³⁸ Altile, vv. 1323-24 y 1330-31.

Éste es el mensaje que Giraldi quiere transmitir: no se puede justificar poder alguno que someta arbitrariamente a una mujer.

Gli Antivalomeni

Cinco años más tarde, sea producto del azar o de una feliz circunstancia, *Gli Antivalomeni* constituye un *intermezzo* chispeante que se sitúa como divertida bisagra entre las cuatro primeras e impactantes producciones de Giraldi y las cuatro restantes, espaciadas por largas pausas. Se trata de una típica comedia de enredos, en la línea de Terencio, en la que las dos parejas, formadas por un hermano y una hermana, intercambian sus personalidades por amor: Emonio y Philene por un lado (que resultarán ser los auténticos herederos del reino) y, por otro Uranio y Elbania, supuestos hijos del rey Nicio, quien a la muerte de su hermano había usurpado el poder que correspondía a sus sobrinos. Las dos parejas de jóvenes representan una dualidad antitética: por una parte se sitúa el impulsivo Uranio (no sólo capaz de seducir a la virginal Philene para satisfacer sus deseos, sino también de calumniar a Emonio) y su inocente hermana Elbania (ingenua y dulce, que prácticamente no interviene en la acción); y por otra, Emonio y la arrojada Philene (cuya honradez y nobleza les lleva a cargar con el peso de la acción, demostrando ser valientes y emprendedores). Aquí también Giraldi ofrecerá un paralelismo inverso entre su principal protagonista, Philene, nueva Bradamante³⁹, y una apocada y tímida Elbania.

Emonio propone a su hermana, aprovechando el parecido físico entre ambos, que se disfraze de hombre y ocupe su puesto. Philene acepta la artimaña para protegerse de su impulsivo amante Uranio, pues la joven teme que Uranio no pueda controlar más su intensa pasión física e intente forzarla, ante la prohibición del rey de que se case con ella. Giraldi vuelve a recurrir al disfraz varonil, uno de los artificios más atractivos de todo el teatro posterior y que desarrollará a lo largo de su *Arrenopia*, la segunda de sus arrojadas heroínas Amazonas. La juvenil Philene se muestra valiente y decidida como hombre. Anteriormente había destacado por su afición a las justas y por su

³⁹ Quedando esbozado lo que más adelante se convertirá en personaje-tipo, en particular, en nuestra Comedia Nacional, donde tanto abunda el recurso del disfraz varonil de la dama (vv. 1453-54: «Auezza fei non men ch'io fia, ne l'arme, / Et à condurre efferciti non meno / Atta, che io mi fia»). Giraldi desarrollará este recurso más ampliamente en *Arrenopia*, donde la reina permanece bajo su disfraz varonil durante toda la obra, sin que se desvele su auténtica identidad hasta el último momento.

dominio de las armas. Estas cualidades la habilitan para conducir el ejército del rey a la victoria sobre Escocia. Después de varias tribulaciones y al descubrir que tanto ella como Emonio son sus hijos, Nicio consiente a la boda de Philene y Uranio. Unos dobles esponsales Philene-Uranio y Emonio-Elbania llenan de regocijo a la Corte al tiempo que Nicio queda legitimado en su estatuto regio⁴⁰.

El tema principal de la obra es la celebración del gran triunfo del amor, hecho que no sorprende si tenemos en cuenta que se escenificó con ocasión de la boda de Ana de Este, siendo la intención de Giraldi la de desear buena suerte a los novios y de aleccionarlos a través de su obra. De hecho, el tema del amor se encuentra reflejado en *Gli Antivalomeni* en todas sus manifestaciones, empezando por el Amor de Dios, para abundar en el amor humano, pero no sólo el que se profesan los enamorados, sino también el paternal (vv. 1519-20: «[...] ch'i figli / Sono gli occhi del Padre, anzi la vita») y el maternal, representado en la figura entrañable de la reina Lida.

Esta obra es sin duda una de las precursoras del melodrama moderno, cuyos epígonos serán los actuales folletines y culebrones televisivos, tanto por su trama argumental, enrevesada y extraordinariamente ágil, como por sus recursos clásicos del intercambio de personalidades y el disfraz varonil, que se seguirán utilizando hasta la saciedad en todo el teatro posterior hasta nuestros días⁴¹.

Selene

Tendrá que pasar un nuevo lustro hasta que Giraldi vuelva a producirse en escena. Compone entonces *Selene*, una de sus obras más novelesca, repleta de intrigas, disfraces y aventuras extraordinarias que se desarrollan en la lejana y exótica Alejandría. En el Prólogo de esta obra, Giraldi vuelve a poner de manifiesto el mensaje que quiere transmitir: fustigar el mal y ensalzar y la virtud. Demuestra que el mal siempre quedará castigado y que el bien

⁴⁰ Corinne Lucas hace observar que el usurpador Nicio queda, al final de la obra, en lugar de ser destituido, más firmemente asentado que antes.

⁴¹ Pensemos, en España y en Inglaterra, en tantas comedias de capa y espada, con Lope, Calderón y Shakespeare, entre otros muchos, que utilizaron ampliamente el recurso del disfraz y del intercambio de papeles masculino y femenino. Por solo citar dos de las más conocidas, recordemos *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina y *The Comedy of Errors* de Shakespeare, de la que *Gli Antivalomeni* parece un claro precedente, lo que no es su menor timbre de gloria.

triunfará⁴². Como en *Altile*, es también un resentido y envidioso personaje, ambicioso y desalmado, Gripo, el que desencadena el drama. La reina *Selene* ha dado pie al alejamiento de su marido Rodobano negándole la entrada de su cámara puesto que este joven impetuoso pretendía someterla como su «ancella» (I, 4). Será su único acto de rebelión y el que causará no sólo todas sus desgracias sino también la de su hija Grifina. El malvado e intrigante Gripo utilizará este pretexto para envenenar el corazón de Rodobano, asegurándole que Selene le es infiel y que está dispuesta a matarlo. Creyendo sus calumnias, el rey Rodobano, convencido de que su mujer la reina Selene es culpable de adulterio y de programar su muerte, huye a Persia llevando consigo a su hijo varón. Durante quince largos años Selene permanece en Alejandría con Grifina, su hija, consumiéndose en dolor y angustia por la creencia de Rodobano en su falsedad y perfidia. Su dolor de esposa se duplica con su dolor de madre, pues también ha perdido a su hijo.

La obra empieza quince años después, cuando Gripo sigue hipócritamente gozando de la confianza de la reina, que sin embargo se dispone a ir en busca de su marido e hijo para aclarar este largo malentendido. Como la guerra con Persia ha cesado, Selene está decidida a ir en busca de ellos a pesar de los intentos de Gripo de disuadirla. Giraldi presenta en *Selene* a una mujer que demuestra una fuerza moral extraordinaria, al soportar la angustia de conocer el odio de su marido, así como una gran audacia que la impulsa a ir valientemente en su busca, a pesar de todos los peligros. Se trata realmente de una figura en la que solo el amor tiene cabida, en la medida en que es incapaz de abrigar sentimientos de resentimiento. Cuando su marido Rodobano, al que ya creía muerto junto a su hijo, resultan vivos le embarga tal alegría que se olvida de inmediato de todos sus tormentos y se dedica exclusivamente a expresar su agradecimiento hacia Dios. Grifina, a pesar de tener un papel muy corto, sirve para enfatizar la soledad y angustia de su madre con la que ella misma sufre, puesto que ha sido despojada del cariño de su padre y de un hermano por las insidias de un malvado.

Se suceden varias peripecias rocambolescas, como la macabra escena del cofre conteniendo las supuestas cabezas de Rodobano y su hijo, cruel estratagema que el mismo Rodobano ideó para así descubrir los verdaderos sentimientos de su esposa. Giraldi desarrolla en esta ocasión escenas de gran patetismo en las que Selene y Grifina dejan estallar violentamente sus lágrimas y dolor, manifestando la ternura indefectible y la lealtad de la reina.

⁴² Cfr. *Selene*, Prologo, vv. 35-37: «Seguir la loda et ischivare il biasmo / E veder che chiunque virtù segue / Giunge a buon fine, e chi 'l mal segue a reo».

Rodobano se convence de la buena fe de su esposa y la obra acaba con la reconciliación de Selene y su alegría recobrada, así como con el castigo ejemplar del malvado Gripo.

Selene y Euphimia – que protagonizará su próxima obra, un lustro más tarde – se reflejan la una en la otra. Dentro de sus creaciones originales, se trata de dos reinas por derecho propio. Pero Giraldis no las va a tratar en el ejercicio de su soberanía, sino en el de su feminidad. Ambas parecen encajar en la tipología pasiva del prototipo que encarna Griselda, pero sólo en apariencia.

Ciertamente, el modelo de amor sumiso asimilado tradicionalmente al tipo literario de Griselda⁴³, creado por Boccaccio, las condiciona. Con todo, Giraldis se distancia sustancialmente de Boccaccio por cuanto esta aparente sumisión de una y otra protagonista se convierte en una estrategia activa para recuperar al esposo, tal y como acabo de analizar en el caso de Selene⁴⁴, así como en un itinerario espiritual de superación interna, en el caso de Euphimia⁴⁵, según voy a explicar a continuación.

Euphimia

Tras la repentina e inesperada muerte de Hércules II, en el otoño de 1559, el nuevo Duque, Alfonso II, va a requerir dos nuevas obras que Giraldis producirá seguidamente antes del abandono forzoso y desgarrador de su ciudad para ir «sotto questo cielo non molto amico alla natura ed all'età mia»⁴⁶. La primera de ellas será *Euphimia*, una de sus creaciones más entrañables, tanto por su fragilidad como por su amarga expiación de graves errores cometidos en el pasado, cuando había sido presa de una pasión amorosa que no quiso refrenar.

Euphimia es la única de entre todas las atribuladas heroínas de Giraldis que, aparentemente, mejor encajaría en la categoría de personajes pasivos

⁴³ En contraposición a Selene y Euphimia se sitúan Orbecche y Altile, asimiladas esta vez al tipo literario de Ghismonda o Segismunda, también sacado del *Decamerón*. Son protagonistas y exponentes de un amor que desafía las convenciones sociales y del cual se enorgullecen. Se trata de princesas enamoradas que no tienen empacho en reivindicar y justificar la elección de un esposo que no posee sangre real.

⁴⁴ Cfr. ROMERA PINTOR, *La Tragedia Renacentista*, pp. 49-175.

⁴⁵ Cfr. I. ROMERA PINTOR, *Dos heroínas giraldisianas frente a frente: Euphimia y Epitia*, en *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XVI-XX*, edición de I. ROMERA PINTOR y J.L. SIRERA, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2007, pp. 39-53. Véase también la introducción de mi edición de *Euphimia*, pp. XXX-XXXI y, en particular, la nota 23.

⁴⁶ Cfr. *Carteggio*, Carta 123, p. 417.

en la línea de Griselda. Sólo sabe oponer sus lágrimas y quejas a los crueles maltratos que recibe por parte de su marido, el cual llega incluso hasta programar su muerte. Entona un amargo «*mea culpa*» al admitir con dolorosa lucidez que ella misma es el único artífice de su desgracia por haberse enamorado de Acaristo, un «vil paggetto» (v. 170), empeñándose en casarse en contra de la voluntad paterna⁴⁷, lo que lo convirtió en rey y señor: «[...] s'egli è ben' hor Signore, / Per mezzo mio, di questo eccelso [tato]» (vv. 332-33).

La personalidad de esta figura de mujer admirable no es fortuita, por cuanto Giraldi pretende transmitir al espectador un ideal de esposa, incondicionalmente fiel, que defiende cristianamente su vínculo matrimonial, aún en circunstancias tan extremas como las que padece Euphimia, circunstancias que, en gran medida, recuerdan las de su anterior heroína, la sufrida reina Selene. El hecho de que la reina siga amando a su marido y de que acepte con resignación la suerte que éste le impone representa el ejercicio de la virtud llevada a su extremo, y puede, por lo mismo, convertirse en modelo ejemplar. Euphimia se inflige así una autoexpiación por su desobediencia y obstinación, llevada por el «van desio» de un amor desordenado. El hecho de aceptar humildemente las crueles consecuencias de sus actos la redimen, elevándola a una categoría de ejemplaridad virtuosa. Giraldi otorga de esta manera a su heroína una densidad psicológica y humana, particularmente interesante, que la convierte en una de sus figuras femeninas más lograda. Euphimia se erige por tanto en un claro ejemplo de la mujer encomiable que propugna la preceptiva giraldiana: la que sabe transmutar en virtudes heroicas de lealtad y de amor sus debilidades y sus grandes fallos. No sólo es culpable de dejarse arrastrar y cegar por una pasión nefasta, sino de haberse rebelado en contra de los deseos de su padre, desobedeciéndole gravemente al casarse con un hombre de condición tan inferior a la suya. Ésta es la razón de su amargo arrepentimiento y así se autocastiga de una manera muy consciente para expiar voluntariamente su «van desio» y su pecado de desobediencia. El mismo razonamiento la lleva a rechazar la ayuda del amor desinteresado del príncipe Philone. De ahí que eligiera libremente el heroico sacrificio de mantener a toda costa su lealtad a la palabra dada a un hombre indigno.

En su exigencia de autoexpiación, Euphimia llega hasta el extremo. Lucha por seguir amando a un marido indigno. Aún después de muerto Acaristo y por fidelidad a éste, como corresponde a la esposa virtuosa, se resiste a

⁴⁷ «[...] di male in peggio / Me ne uò d'ora in hora, per hauere / Amato troppo, chi fù jempre indegno / De l'amor mio, nè sò ritrouar modo, / Ond'io pofa ammollir que[sto] empio core, / E mi feria à gran gratia, che la Morte / Mi sottraheße à que[sta] amara uita» (vv. 333-39).

casarse con el leal Philone, que siempre la había amado. De hecho, se trataba del hombre que le correspondía por su rango, razón por la que el padre de Euphimia lo había designado para que fuera su marido. Además, su boda con Philone supondría un merecido premio a tanto sacrificio de expiación⁴⁸ y una garantía de buen gobierno para el reino de Corinto.

Sólo ante los ruegos del Senado y para evitar una guerra, consiente Euphimia en casarse con el caballeroso Philone, ejemplo ideal de amante constante y sincero⁴⁹. Es significativo que la reina no aparezca en la última escena de la obra para compartir la alegría general. Tiene que ser el Coro el que transmita su aceptación y su augurio de una nueva felicidad⁵⁰. Con ello, Giraldis retoma el punto de partida de la obra, lo que ilustra su estructura circular. Su protagonista se encuentra en la situación inicial que su padre el rey quería y que hubiese sido la suya, si no se hubiese abandonado al «van desio».

Euphimia sufre, gracias a la adversidad de su fortuna, una significativa evolución espiritual. Empieza por mostrarse como un ejemplo de las terribles consecuencias que acarrearán el dejarse llevar por el capricho y por el loco amor de casarse con alguien tan desigual, desoyendo la voluntad de su padre y faltando a los deberes que exigían su propio rango y condición. El revés de su fortuna la transforma hasta el punto de que se convierte en modelo de excelencia. Si Euphimia es digna de ser admirada, lo es por su capacidad de autosuperación al transformar sus debilidades y sus culpas en virtudes heroicas más allá de lo humanamente previsible. Es una mujer que se redime por medio del sufrimiento y de la humildad, a través de un itinerario interior espiritual, de cada hora, de cada día, y no por ser invisible menos intenso y difícil.

Vemos, pues, que Euphimia dista mucho de ser una Griselda paciente, como algunos críticos la han llamado, en su manifestación dual de sufrir y de aguantar. Su energía espiritual bien se puede parangonar con la vitalidad activa de Epitia.

⁴⁸ «Ahi, lafa me, quantunque ingiustamente / Stratiata m'habbia, e condannata à morte / Coftui, non può non effermi marito. / Et io non poſſo à lui non effer moglie, / Però a Philon direte, ch'io non poſſo / Non amar quel, che per Signore eleffi. / Del cor, de l'alma mia» (vv. 3009-15).

⁴⁹ «Io più inanzi / Paſſar non voglio, ſe non veggo eſpreſſo / Il ſuo voler, che più bramo piacerle, / Che diuenir Signor di tutto il mondo» (vv. 3149-52).

⁵⁰ «Et oue moglie fù d'un'huom maluagio, / Diuenir uoſtra, con ben certa ſpeme / Di deuer effer tanto con uoi lieta, / Quanto ella fù con quel crudel dolente» (vv. 3184-86).

Arrenopia

No deja de asombrar y de conmover a la vez la energía vital y la generosidad de ánimo de este viejo luchador, vencido y desplazado por la calumnia y la envidia⁵¹ que todavía saca fuerzas para emprender a sus 60 años una nueva vida, mientras escribe la que será su última obra dramática en ser representada, una obra pujante de juventud: *Arrenopia*.

La deslumbrante *Arrenopia* parece arrancada de un libro de caballería. La compuso «per servire al suo signore», el joven y belicoso Alfonso II. Será la despedida de Giraldi, antes de abandonar Ferrara, de una Corte en la que espera dejar «grata memoria» no sin antes denunciar abiertamente, con dignidad y contenido dolor, a los causantes de su exilio «malgrado degl'ingrati e dei maligni»⁵².

Arrenopia presenta un carácter doble e incluso contradictorio. En esencia, esta obra constituye por un lado un texto resplandeciente de juventud, al tiempo que por otro, una composición crepuscular, empañada de esta melancolía que ya Ariani detectó en *Cleopatra*. A pesar de este «perfume de tristeza», *Arrenopia* es esencialmente una obra para jóvenes en la que la generación del nuevo Duque podía reconocerse.

Para empezar nos encontramos con dos intrigas paralelas y complementarias: en primer lugar, la clásica de los melodramas, la esposa inocente perseguida; en segundo lugar, la injusta acusación de adulterio por parte de un marido celoso. Giraldi desarrolla los efectos de esta doble intriga en todas sus manifestaciones a través de los personajes de *Arrenopia*/Semme, Hipolipso/Nanisco, Alcimo/Sofo.

El perfil andrógino de su heroína va a dar lugar a situaciones cómicas provocadas por los celos incontrolados de Hipolipso, marido de la sufrida Semme, que cree que *Arrenopia* – bajo su disfraz varonil y su nuevo nombre de Agnoristo – quiere seducirla.

Tanto *Arrenopia* como Semme tienen – como sucediera con Euphimia – «el pecado original» de la desobediencia paterna en la elección del marido. En esta ocasión, el marido elegido no será de condición inferior. Por tanto, aquí, la única falta cometida por *Arrenopia* y por Semme consiste en haber elegido

⁵¹ Recordemos la amargura que sintió por causa de su ingrato discípulo, *quondam* dilecto, y el dolor que padeció ante la falta de reconocimiento por parte de su nuevo señor, a cuyo padre había servido tan lealmente y con tanto afecto, viudo, achacoso y agobiado por lutos familiares.

⁵² *Arrenopia*, Prologo, vv. 58-64: «Or, spettatori, / Piaciavi udire attentamente questa / Favola, tutta a' buon costumi ordita, / Et or composta dal poeta nostro / Sol per lasciar, su questa sua partenza, / (Malgrado degl'ingrati e dei maligni), / Appresso voi di lui grata memoria».

marido pese a la expresa prohibición de sus padres, que habían previsto otro candidato. Es el único pecadillo que se les puede reprochar, pues por lo demás son modelos de esposas fieles y absolutamente leales. Arrenopia tiene que huir disfrazada de varón para evitar la muerte que su inestable marido Astasio quería infligirle, al encapricharse de Partenia. Por su parte, Semme no deja de gemir y lamentarse con su camarera del injusto sometimiento social que sufren las mujeres por el mero hecho de haber nacido mujer⁵³. Sus lastimosas quejas solo cesarán cuando se produzca el desenlace final, en que Agnoristo/Arrenopia descubre su identidad. Semme es pues el contrapunto de Arrenopia. Una vez más, se puede comprobar hasta qué punto Giraldi aficiona de estos personajes paralelos que parecen la réplica en sepia del brillante original.

Arrenopia es el prototipo de la mujer enérgica, incluso combativa, que sabe tomar en mano las riendas de su destino para defender con dignidad y valentía su honestidad e inocencia. Giraldi gusta particularmente de esta personalidad femenina que ha construido brillantemente tantas veces en su teatro: desde Altile hasta Epitia pasando por la deliciosa Philene de los *Antivalomeni*, sin contar por supuesto con Orbecche quien, bajo una aparente sumisión, ejecuta la más feroz de las venganzas.

Epitia

Escrita⁵⁴ ya en el destierro de Mondovi, es sobre todo *Epitia*, «questa irata giovane» cabal exponente de la pureza y dura intransigencia de los adolescentes de todos los tiempos, la que quizá sea la creación más personal, original y lúcida de todo el teatro de Giraldi.

Efectivamente *Epitia* es totalmente distinta del resto de sus obras, la única cuya acción no transcurre en un país exótico ni alejado en el tiempo y

⁵³ Del largo monólogo de *Orbecche* que ocupa la escena cuarta del Acto II, más de cincuenta versos están exclusivamente dedicados a exponer el dolor de ser mujer en una sociedad hecha por y para el varón. Cfr. *Orbecche*, vv. 880-937: «[...] io veggio / Ch'altro esser non mi fa trista e infelice / Che l'esser donna. [...]», etc. A este respecto, para estos versos véanse también las notas explicativas de Renzo Cremante a los correspondientes versos de las pp. 340-43.

⁵⁴ No se sabe exactamente la fecha. Los críticos manejan varias hipótesis (cfr. nota 9). De cualquier manera, la fecha exacta de su composición importa menos que el hecho de que nunca fuera representada. Lo que es seguro es que Giraldi la escribió a una cierta edad, puesto que abunda, con particular insistencia, en el peligro que conlleva la intransigencia de los jóvenes frente a la experimentada sabiduría de los mayores. Nótese que en sus obras anteriores no había incidido tanto en la experiencia de los viejos frente a la juventud.

en el espacio, sino en una ciudad vecina y próxima, la ciudad imperial de Innsbruck, bien conocida de los ferrareses. Los hechos tienen lugar no en un pasado indefinido, sino en un casi presente, en concreto a principios del siglo XVI, antes de la muerte en 1515 del Emperador Maximiliano, abuelo de Carlos I de España, que tiene un papel decisivo en la obra. Distinta es también Epitia, su joven heroína, la única que no pertenece a una familia real. Se trata de una «gentil donna» adolescente, de escasos 18 años, pero con una preparación intelectual digna del mejor rétor. Asombra por sus extraordinarias dotes dialécticas. Sus argucias jurídicas convencen al mismísimo Emperador⁵⁵. También distinto y todavía más relevante es el hecho de que Epitia no luche por amor a un esposo (ni siquiera está enamorada de nadie), sino por salvar la vida de su hermano Vico, condenado a muerte por el gobernador Iuriste, al haber violado a una joven campesina. Es pues su profundo y generoso amor fraterno lo que la empuja a entregarse a Iuriste, condición que éste había impuesto para liberar a su hermano.

Destaquemos de paso otra nota de modernidad en Giraldi: Vico – que es el culpable principal y detonante de la tragedia – no aparece nunca en escena. Sólo por referencias externas de los demás personajes sabemos de sus desventuras.

Pero Iuriste – que estaba dispuesto a casarse con Epitia – no cumple por cobardía su promesa de liberar a Vico y hace ejecutar la sentencia de muerte. Ante esta noticia, Epitia finge aceptar de buen grado. Su disimulo recuerda al de Orbecche frente a Sulmone. Ambas desarrollan este fingimiento para engañar mejor y poder ejecutar, sin impedimentos, su feroz venganza.

El rasgo de carácter que define a Epitia es su enérgica combatividad, que la hace crecerse ante la adversidad, así como su dura e intransigente obstinación, muy propia de una despiadada juventud, que rehúye ceder y llegar a un compromiso consensuado. Cuando Ángela, la bondadosa hermana de Iuriste, viene a suplicarle piedad para su hermano, condenado a muerte por el Emperador (después de obligarlo a casarse con Epitia y dotarla generosamente), la heroína le contesta duramente: «Non mi parlate di quest'uom malvagio [...] E s'è dannato a morte, a morte vada» (vv. 2472 y 2475).

⁵⁵ Quizá Giraldi al crear su personaje haya tenido en mente no sólo a las hijas del Duque Hércules, sino también a la compañera de estudios de su primogénita Ana, Olimpia Morata: «puella supra sexum ingeniosa», como la calificó el propio tío de Giraldi, Lilio Gregorio Giraldi. Olimpia, a pesar de su extrema juventud y al igual que Epitia, era la admiración de la Corte por sus conocimientos y su inteligencia.

Con la misma insensibilidad rechaza los ruegos de su propia tía, que apela en vano a la gloria que alcanzaría si se mostrase piadosa⁵⁶. Sólo accede a acudir al Emperador para que le haga justicia, después de que su tía le recordara que podía utilizar sus grandes dotes de retórica y elocuencia para convencerlo⁵⁷. Sin embargo, ya había tomado la decisión de tomarse la justicia por su mano y castigar al hombre que la burló tan cruelmente, en el supuesto de que el emperador no hubiera atendido a su petición: «Ma se questo non fa sua Maestade, / Alfine lo farà la mano mia» (vv. 1708-09). En la escena final, ante el «coup de théâtre» espectacular en que se descubre que su hermano Vico está vivo gracias a la astuta estratagema del Capitán, encargado de ejecutarlo, lo primero que hace Epitia es pedir directamente al Emperador el perdón de su hermano, sin acordarse para nada del infortunado Iuriste⁵⁸. Ante el despiadado olvido de Epitia, el propio Capitán le recuerda que no estaría de más que ella mostrase la misma compasión hacia Iuriste⁵⁹.

Epitia accede a regañadientes, utilizando oraciones negativas, insistiendo que solo lo hace por la obligada gratitud que debe al capitán y por obediencia al Emperador⁶⁰: «[...] per marito mio / L'accetto, come la Maestà vostra / Per marito mel diè» (vv. 2790-94).

Con *Epitia* Giraldi presiente y presenta un nuevo tipo de modelo femenino que se estaba gestando, pero que no encontraría su plenitud hasta el siglo XX. Epitia es el tipo de joven culta, racional, pragmática y – para emplear

⁵⁶ «[...] A voi poco util fia / Che muoia Iuriste, ma vi fia d'onore / Il levarlo da morte e dargli vita» (vv. 2480-82). Su áspera respuesta a las súplicas de su tía («Io ferma son di non mutar pensiero») encuentran eco – a través de los siglos – a idéntica respuesta de otra «irata giovane», que también defendía a un hermano y se encerraba en un mismo rechazo ante cualquier compromiso. Nos referimos a la *Antígona* de Jean Anouilh: «Je ne veux pas comprendre [...] Je suis là pour dire non», cfr. J. ANOUILH, *Antigone*, Paris, Didier, 1964, p. 65, vv. 1170-72. Las analogías entre la Epitia giraldiana y la Antígona de Anouilh no acaban aquí. Curiosamente, Antígona se alza también en defensa de un hermano y, como Epitia, ante los ruegos de su tío para hacerla entrar en razón, sólo opone su obstinado rechazo.

⁵⁷ «E le narriate questo caso atroce / Con l'eloquenza che fra l'altre donne / Vi face singolare [...]» (vv. 1693-95).

⁵⁸ «Io prego, sacro e invitto Imperatore, / Per la bontà, per la clemenza vostra, / Che poscia ch'è piaciuto al Padre eterno / Che insino a qui sia vivo il mio fratello / Per lo mezzo di questo Capitano, / Che in questa parte ha fatto cosa degna / D'angel del paradiso, così vivo / Sarlomi degni la Maestà vostra, / [...] / Io di tal don mi verrò tenuta / Non altrimenti che se fosse morto / Il mio fratello, e la Maestà vostra / Lo mi facesse ritornare in vita» (vv. 2735-42 y 2745-48).

⁵⁹ «E voi via più di tutti gli altri mesta, / Chieder vi piaccia a la sua Maestade / Che doni vita anche al marito vostro / E menar seco in pace i giorni vostri, / Se la sua Maestà ve ne fa grazia» (vv. 2774-78).

⁶⁰ «Poi che tanto ti debbo che mi pare / Avuta aver da te la vita, al nego / Non mi vo' porre in quanto ora mi chiedi» (vv. 2779-81).

una expresión actual – sobradamente preparada, que prefigura a la mujer de nuestros días.

Conclusión

Vemos, pues, que a lo largo de toda su producción dramática se puede rastrear este hilo conductor de profunda empatía con la mujer⁶¹ que Giraldi va hilvanando y matizando en sus textos. Desde sus primeras obras, en un entorno social hecho por y para el varón, denuncia con gallardía la insostenible situación de sometimiento de la mujer, reminiscente del duro derecho romano que la consideraba como una eterna menor, *loco filiae*, subordinada por lo tanto primero a la voluntad de los padres y después a la de los maridos y hermanos varones: «Siamo soggette, al padre et a' fratelli, / [...] / A' mariti, onde in servitù siam sempre, / E non proviamo mai la libertade»⁶². A este lamento de la dueña de Semne, la esposa injustamente sospechada por su celoso marido Hipolipso en *Arrenopia*, Giraldi opone la firme respuesta dada por Altile a su hermano el rey Lamano, respuesta que reivindica para las mujeres la independencia y la libertad de poder elegir su destino, pues éste es un bien inalienable al que tiene derecho todo ser humano: «Io son donna di me, / [...] / Libera son rimasa, e di me donna»⁶³.

En su última obra, *Epizia*, Giraldi resume su pensamiento sobre la mujer en lo que podríamos llamar su «manifiesto femenino» que pone en boca del secretario de Iuriste:

Se ci nasce una femina, ci duole
 Che nata sia, ma se ci nasce un maschio
 Ne facciam festa, come che ci paia
 Che quella apporti danno e apporti questo
 La conservazion del sangue nostro
 E l'utile e l'onor de la famiglia.
 E spesso, spesso avvengon le ruine
 De le case da' maschi e i disonori,
 E gli onor da le donne e la salute⁶⁴

⁶¹ Véanse principalmente las notas correspondientes a los vv. 419-32 y 446-55 de mi última edición de *Selene*, pp. 125-27, al igual que las notas correspondientes a los vv. 1233-44 de la de *Didone*, pp. 64-66.

⁶² *Arrenopia*, vv. 1873-76.

⁶³ *Altile*, vv. 1310 y 1317.

⁶⁴ *Epizia*, vv. 89-97.

Incansablemente nuestro autor resalta la calidad del amor generoso y de la entrega desinteresada de una mujer que si es culpable lo es por «[...] haue-re / Amato troppo, chi fù sempre indegno / De l'amor [...]»⁶⁵. Pero aún hay más. Un halo luminoso envuelve toda su obra dramática: su fe radiante en la justicia y la bondad divinas, así como su confianza absoluta en el hombre que, como reflejo de Dios, sabrá hacer prevalecer la justicia y el bien sobre los malvados. Tal es la lección de este hombre bueno que fue Giambattista Giraldi que quiso y supo dejar «grata memoria» de él, legándonos para siempre este grito de esperanza y de júbilo: «Ma state lieti, ch'averà fin lieto»⁶⁶.

⁶⁵ *Euphimia*, vv. 334-36.

⁶⁶ *Altile*, Prologo, vv. 43-50 y 54-59: «[...] Ma veder mi pare, / Che di voi molti hanno turbato il ciglio / Al nome sol de la tragedia, come / Non aveste ad udire altro che pianto, / Ma state lieti, ch'averà fin lieto, / Quel ch'oggi qui averrà, ché così tristo / Augurio non ha seco la tragedia, / Ch'esser non possa anche felice il fine / [...] / Ma se pur vi spiacesse, ch'ella nome / Avesse di tragedia, a piacer vostro / La potete chiamar tragicomedia, / (Poi ch'usa nome tal la nostra lingua) / Dal fin ch'ella ha conforme a la comedia / Dopo i travagli, d'allegrezza pieno».

Le eroine “tragiche” delle novelle giralddiane

Susanna Villari (Università di Messina)

I caratteri femminili delineati nelle tragedie giralddiane¹ non esauriscono il quadro delle tipologie di donne, “tragiche” o meno, contemplato da Giralddi nell’insieme delle sue novelle.

Il mondo degli *Ecatommiti*², come quello, del resto, del *Decameron* e di tanti altri novellieri, è costellato da figure qualificabili in buona parte come eroine tragiche. Occorre riflettere sull’accezione da dare all’aggettivo “tragico”, che può essere connesso alle prerogative della tragedia come genere letterario con le sue norme specifiche, oppure, genericamente, a una rappresentazione di fatti luttuosi, patetici o terrificanti. Per le novelle, sfuggenti per loro natura a norme codificate, fungono da prototipi i racconti cosiddetti tragici del *Decameron*, che propongono caratteri femminili come Ghismonda (*Dec.*, iv 1), Lisabetta (*Dec.*, iv 5) e Griselda (*Dec.*, x 10). Si definiscono, d’altra parte, eroine tragiche quelle in varia misura assimilabili ai soggetti esemplari mitici, biblici o storici, di cui il più noto repertorio è offerto dal *De mulieribus claris* di Boccaccio; archetipi di donne eccezionali, trasfigurati secondo le concezioni poetiche ed etiche degli autori, in linea con lo sviluppo di un dibattito sulla

¹ Su cui cfr. I. ROMERA PINTOR, *Las heroínas trágicas del teatro de Giralddi Cinthio*, in questo stesso volume, pp. 175-200.

² L’*editio princeps* uscì, sorvegliata dall’autore, nel 1565, a Mondovì (Monteregale), presso Leonardo Torrentino. Faccio qui riferimento alla moderna edizione critica: G.B. GIRALDDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, a cura di S. VILLARI, Roma, Salerno ed., 2012 (3 voll.). Per le tragedie rinvio invece alle seguenti edizioni moderne: *Orbecche*, a cura di R. CREMANTE, in ID., *Teatro del Cinquecento. Tomo 1. La tragedia*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, pp. 261-459; *Cleopatra*, a cura di M. MORRISON e P. OSBORN, Exeter, University of Exeter, 1985; *Altile*, in P. OSBORN, *Giralddi’s Altile. The Birth of a New Dramatic Genre in Renaissance*, Lewiston-Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1992, pp. 75-213; *Epizia*, edited by P. HORNE (*Epizia. An Italian Renaissance Tragedy by G.B. Giralddi*), Lewiston, Queenston, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1996; *Selene*, Edizione e commento a cura di I. ROMERA PINTOR, Bologna, Clueb, 2004; *Arrenopia*, a cura di D. COLOMBO, Torino, Res, 2007; *Antivalomeni / Didone / Euphemia*, edición a cargo de I. ROMERA PINTOR, Madrid, Editorial Complutense, 2008 (3 voll.).

condizione femminile che nel Cinquecento trova spazio particolare nei trattati sul comportamento, soprattutto in quelli specifici *de institutione foeminae*³.

Nel caso di Giraldi, la cui raccolta fu elaborata in un arco temporale molto lungo (tra il 1528 e il 1565)⁴, che abbraccia la fase cruciale dei dibattiti sollecitati dalla “riscoperta” della *Poetica* aristotelica, diventa anche interessante la verifica della ricaduta, nell’elaborazione dei caratteri “tragici”, di alcuni requisiti ritenuti necessari alla luce delle più diffuse interpretazioni del dettato aristotelico: anzitutto la “mezzanità” dei protagonisti, cioè la loro appartenenza a una categoria di persone né perfettamente buone, né interamente cattive: figure, dunque, dotate di virtù e animate da buoni propositi, le quali però, inconsapevolmente e involontariamente, abbiano commesso errori tali da innescare le peripezie tragiche⁵; in secondo luogo l’ambientazione illustre, con protagonisti di ceppo regale⁶.

Ma occorre considerare anche le attitudini innovative di Giraldi in campo drammaturgico⁷ – soprattutto la preferenza accordata al lieto fine (che caratte-

³ Per questi aspetti rinvio, anche per tutta la bibliografia pregressa, ai seguenti saggi: A. BIANCHI, *Alterità ed equivalenza. Modelli femminili nella tragedia italiana del Cinquecento*, Milano, Unicopli, 2007; P. COSENTINO, *La musa tragica. Virtù femminili fra poesia drammatica e trattati sul comportamento*, in EAD., *Oltre le mura di Firenze*, Manziana, Vecchiarelli, 2008, pp. 117-268; M.F. PIÉJUS, *Visage et paroles de femmes dans la littérature italienne de la Renaissance*, Paris, CIRRI, 2009 (che raccoglie importanti saggi sul tema editi tra il 1984 e il 2007). Utili spunti si ricavano dai seguenti volumi miscellanei: *La mujer: de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo xvi*, edición de I. ROMERA PINTOR – J.L. SIRERA, València, PUV, 2011 (alle pp. 275-91); I. ROMERA PINTOR, ... *De cuando en cuando un beso y un nombre de mujer...: el teatro de Giraldi Cinzio*; *Le donne della Bibbia, la Bibbia delle donne. Teatro letteratura e vita*, a cura di R. GORRIS CAMOS, Fasano, Schena Editore, 2012; *Entre violence et séduction. Judith et ses consœurs bibliques dans la France et l'Italie des xiv^e-xviii^e siècles*. Études réunies sous la direction de L. BORSETTO – M.-M. FRAGONARD – C. LUCAS FIORATO, Paris, CIRRI, 2017.

⁴ Per la cronologia degli *Ecatommiti*, per la quale fanno fede le affermazioni dell’autore stesso e la data dell’*editio princeps*, si veda l’introduzione all’edizione critica sopra citata, vol. I, pp. x-xvi.

⁵ Ciò veniva dedotto da Aristotele (*Poetica*, XIII 1452b 31 – 1453a 39).

⁶ Nel contesto della definizione aristotelica della tragedia (*Poet.* 1449b 24-27) l’aggettivo σπουδαῖος è, infatti, inteso prevalentemente come ‘illustre’, ‘eccellente’, ‘magnifico’, piuttosto che ‘serio’, ‘elevato’ o ‘virtuoso’; a questa interpretazione i drammaturghi tendevano a dare una connotazione sociologica più che morale, deducendo l’idea dell’ambientazione regale come essenziale prerogativa tragica, poi teorizzata e fortemente sostenuta da Ludovico Castelvetro nella *Poetica d’Aristotele vulgarizzata e sposta* (*editio princeps*: Vienna, Gaspar Stainhofer, 1570; moderna edizione a cura di W. ROMANI, Bari, Laterza, 1978).

⁷ Del resto la produzione di tragedie in parte precede, in parte accompagna il dibattito sulla *Poetica* di Aristotele, alla quale Giraldi, forse unico al suo tempo, non riconobbe un carattere rigidamente normativo, al punto da sostenere nel suo *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie* (1554) che «ci diede licenza Aristotile di partirci alquanto dall’arte ch’egli ci insegnava, quando il richieda la leggiadria della cosa che si ha per le mani» (cito da G.B.

rizza sei delle sue nove tragedie) – e l'apertura a scelte peculiari, come quella di accogliere come personaggio tragico una fanciulla (Epizia, nella tragedia epinima) che non è né principessa, né regina, o ancora di ispirarsi per la tragedia *Antivalomeni* alla struttura degli *Adelphoi* di Terenzio⁸. Peraltro l'opposizione tragico / comico, secondo la concezione poetica giralddiana, può certamente riguardare i registri stilistici, l'ambientazione, i caratteri, ma senza sostanziali divergenze nelle finalità edificanti dei testi⁹, siano essi narrativi o drammatici. E, a sottolineare tale osmosi tra generi letterari, non è trascurabile il fatto che le novelle giralddiane siano in larga misura dotate di un forte impianto dialogico. Se in questa sede ci limitiamo a una rassegna di profili tragici, in tutte le possibili accezioni di questo aggettivo, è opportuno dunque non dimenticare che, secondo lo scrittore ferrarese, la "comicità" non esclude la possibilità di offrire *exempla* morali, con la costruzione di personaggi dotati di alte virtù etiche e civili¹⁰. Giralddi richiama comunque più volte nei suoi *Discorsi* teorici il carattere mezzano dei protagonisti tragici, sebbene la critica abbia ravvisato qualche difficoltà nel riconoscere in alcune delle eroine delle sue tragedie ele-

GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre. Rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. 1 90*, a cura di S. VILLARI, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002, p. 313).

⁸ Per l'influenza degli *Adelphoi*: ROMERA PINTOR, *Introduzione* a GIRALDI CINTHIO, *Antivalomeni*, pp. XXI-XXII. E non è un caso che il testo tragico giralddiano costituisca un precedente per una commedia di Shakespeare, *Comedy of errors* (ivi, p. xxxv).

⁹ Nel *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie* Giralddi conduce un'ampia disamina delle caratteristiche di tragedie e commedie, sottolineando soprattutto l'affinità tra i due generi: «hanno anco commune il fine queste due favole, però che *amendue intendono ad introdurre buoni costumi*, ma in questa lor convenienza hanno una diversità: con ciò sia cosa che la commedia è senza terrore et senza commiseratione (che in lei non intervengono né morti, né altri casi terribili, anzi col piacer et con qualche festevole motto cerca ella d'indurre il suo fine) et la tragedia, o *sia di fin lieto o d'infelice*, col miserabile et col terribile purga gli animi da' vitii et gl'induce a' buoni costumi» (ed. cit., p. 213; i corsivi sono miei). Si ricordi che Giralddi, seguendo le medesime istanze, compose anche una commedia, *Eudemoni*, su cui si veda da ultimo A. TRAMONTANA, *Gli «Eudemoni» di Giralddi Cinthio: un esperimento fallito?*, in «Studi giralddiani. Letteratura e teatro», III (2017), pp. 71-98.

¹⁰ Anche nel contesto di ambientazioni "comiche", socialmente basse, dunque, molti personaggi femminili delle novelle giralddiane (talora anche con ruoli marginali) dimostrano straordinarie doti di intelligenza, coraggio, continenza e alto senso morale. Si pensi ad esempio a Cornelia, moglie di Giacomino da Imola, acuta nel riconoscere una truffa (*Ecatom.*, I 4), alla povera vecchierella che trova e restituisce senza esitazioni una borsa piena di denaro (I 9), alla moglie di un sarto, Graziosa, la quale si fa a un tempo paladina della propria pudicizia e della giustizia (v 6). A loro modo eroine, dunque, per la rinuncia a un facile benessere e per la difesa di valori, non solo "donneschi", minacciati dalla superficialità o disonestà altrui. Ciò è sottolineato, ad esempio, da una delle narratrici di turno (Porzia) ad esordio della nov. v 6: «Io mi apparecchio a mostrarvi che tanta è la fede delle oneste donne verso i mariti loro, che non solo le nobili, ma le povere anco se ne mostrano custodi diligentissime».

menti significativi di *hamartia* (colpa involontaria), tali da giustificare le sofferenze da loro patite¹¹. Eppure Giraldi costruisce la fisionomia dei personaggi e le trame narrative e drammatiche proprio sui dilemmi esistenziali conseguenti a scelte individuali a volte in apparenza naturali e giuste, ma fondate su false percezioni della realtà o contrarie a consolidate convenzioni sociali. E spesso nelle novelle il grado di responsabilità dei protagonisti è reso esplicito ed evidenziato come dato problematico, nel contesto di una valutazione dei comportamenti umani, che nella raccolta è oggetto di un vivace dibattito da parte dei narratori di secondo grado; dibattito che si prolunga, sorretto da un più solido impianto teorico e filosofico, nei *Dialoghi della vita civile* posti al centro della raccolta, tra la quinta e la sesta deca¹². Quanto più, nella condotta dei singoli protagonisti, la linea di demarcazione tra innocenza e colpa è sottile e sfumata, tanto più si individua il moderno approccio giraldiano al tema dello scontro tra bene e male; e proprio a questo proposito acquista rilievo il tema cristiano del perdono, che conferisce un valore etico al lieto fine, quando ai malvagi vengono condonate le pene, in osservanza a un codice giuridico idealmente più aperto a riconoscere le attenuanti delle colpe, e nel contempo alla luce di una concezione del male come frutto di ignoranza e adesione a falsi valori, di cui gli antagonisti prendono coscienza e si pentono, a volte troppo tardi. Come si vedrà, sono talvolta proprio le eroine protagoniste dei racconti a sollecitare un accordo tra leggi morali e affettive e diritto.

Nel contesto di una dialettica vizio / virtù, rappresentata negli *Ecatommiti* mediante il confronto, a parità di situazioni, tra gli esiti opposti di scelte e comportamenti, ha una notevole incidenza la specularità delle ambientazioni sociali. L'esplicazione della virtù (o al contrario del vizio) viene seguita, infatti, a vari livelli: nelle corti, in cui tutto è magnifico e altisonante, nelle case private, e persino in modestissimi contesti familiari, nei quali la povertà e il bisogno sono talora fattori scatenanti di disonestà e delitti. Ma nel contempo, significativamente, proprio gli ambienti più umili (di pastori, di contadini e di cittadini privi di mezzi di sostentamento ma non di una nobiltà d'animo) costituiscono le sedi di maggiore difesa della virtù, quale unico bene prezioso e vitale in mancanza di altre risorse, mentre la corte diventa il luogo privilegiato del vizio, dell'intrigo, della malvagità, dove i comportamenti virtuosi risaltano per contrasto. È possibile, dunque, individuare uno spazio narrativo in cui "comico" e "tra-

¹¹ Rinvio in proposito a S. VILLARI, *Giraldi e la teoria del personaggio "mezzano" tra teatro e novellistica*, in «Critica letteraria», xli, 159-160 (2013), pp. 401-25.

¹² Sulla funzione dei *Dialoghi della vita civile*, anche per la bibliografia pregressa, rinvio alla edizione degli *Ecatommiti* sopra citata.

gico" si intersecano e si sovrappongono, quando, appunto, l'ambientazione privata, socialmente bassa, tipica della commedia, diventa lo scenario di un'alta esemplarità, con dialoghi che assumono i toni e i contenuti "illustri" del genere più alto, la tragedia, nel contesto di strutture narrative dense di colpi di scena¹³.

All'interno del variegato repertorio novellistico giralldiano sono, dunque, numerose le eroine tragiche, a cominciare dalle protagoniste delle novelle che non a caso hanno ispirato le omonime tragedie dello stesso autore: Orbecche (*Ecatom.*, II 2), Altile (ivi, II 3), Arrenopia (ivi, III 1), Selene (ivi, V 1), Epizia (ivi, VIII 5), Eufimia, (ivi, VIII 10). Ad esse vanno aggiunte tutte le altre principesse e regine che hanno le qualità di potenziali protagoniste drammatiche: Caritea, regina di Spagna (*Ecatom.*, II 1)¹⁴, Filagnia, principessa di Tracia (ivi, II 10), Modesta, principessa di Satalia (ivi, V 10), Agazia, principessa di Scitia (ivi, VIII 3), Stomila, regina dei Saci (ivi, VIII 4), Emmena, regina dei Lacedemoni (ivi, IX 9). E inoltre tutte le donne "private"¹⁵, nobili o persino 'borghesi' o umili, per le situazioni esasperate ed eccezionali e il registro alto del linguaggio, indipendentemente dal ceto sociale di appartenenza o dalla qualità dell'epilogo, lieto o infelice.

Va osservata intanto la preponderante esigenza giralldiana di affermare la dignità e l'importanza del ruolo muliebre, al punto che diventa forte la

¹³ Si pensi alla figura della povera e bella Lucilla (*Ecatom.*, VI 3), dalla cui strenua difesa della pudicizia il giovanissimo Ercole d'Este (il futuro Ercole II) deduce, nella finzione narrativa, una lezione di moralità e di buon uso del potere, dominando, nel mirabile epilogo, le proprie pulsioni e mostrandosi continente e liberale. L'episodio è inventato, in linea con il *topos* dell'esaltazione della continenza signorile, già ripreso da Boccaccio (*Dec.*, X 6), Sabadino degli Arienti (*Porretane* 32), Margherita di Navarra (*Heptaméron* 42). L'illustre protagonista maschile è colto nel suo momento di fragilità giovanile, mentre il *pathos* generato dalla condizione della fanciulla infelice, in balia di un potente, richiama, con tutte le differenze del caso, l'immagine di Sofonisba prigioniera di Massinissa (su cui Livio XXX 12 e Giovan Giorgio Trissino, *Sophonisba*, vv. 390 e sgg.: la tragedia in Cremante, *Teatro del Cinquecento*, pp. 35-162).

¹⁴ Va ricordata, peraltro, la grande fortuna europea di questa novella, che tra l'altro ispirò una tragedia di Giovanni Pindemonte (1799) e due melodrammi: la *Caritea* di Carlo Coccia, su libretto di Giacomo Serafini e Cesare Leopoldo Bixio (rappresentata a Genova nel 1818), e la *Caritea* musicata da Saverio Mercadante su libretto di Paolo Pola (Napoli 1814 e Venezia 1826). Sul tema: R. Ricco, «*Caritea regina di Spagna*» di Mercadante: le fonti librettistiche (relazione presentata al Convegno Internazionale *Gli scambi musicali fra Italia e Spagna nei secoli XVIII e XIX*, Roma, Istituto Cervantes, 3-5 maggio 2016), di prossima pubblicazione.

¹⁵ Ad esempio Filareta (intr. nov. 9), Melina (intr. nov. 10), Lippa (I 1), Eugenia (I 5), Silvia (I 10), Cecilia (II 4), Fiamma (II 6), Agata (III 5), Desdemona (III 7), Iforomena (IV 4), Nepa (IV 5), Dorotea (V 2), Filotima (V 3), Filippa (V 4), Graziosa (V 6), Costanza (V 7), Elisabetta Gravina (V 8), Nicira (V 9), Lucilla (VI 3), Livia (VI 6), Osia (VIII 2), Semne (VIII 7), Placida (IX 3), Elisa (IX 8), Antianira (X 1), Sofronia (X 4), Eustazia (X 5), Andria (X 6), Eupia (X 7).

tentazione di attribuire allo scrittore ferrarese un “femminismo” *ante litteram*, soprattutto quando la difesa dell'autodeterminazione femminile sfocia nella formulazione della tesi che nessuno ha il diritto di offendere una donna pur se impudica o in luoghi di malaffare¹⁶.

Le protagoniste giraldiane, per lo più figure d'invenzione, spiccano non solo per intelligenza e doti morali, ma anche per il loro spirito combattivo e per la loro autocoscienza, in un mondo che appare creato a misura esclusiva degli uomini. “Io sono donna di me” è l'espressione con cui la regina Altile, nella novella (I 3) e nella corrispondente tragedia (*Altile*, atto III scena IV), rivendica la possibilità di scegliere autonomamente l'uomo da sposare, ritenendosi ormai, in quanto vedova, svincolata dalla tutela maritale e della famiglia di origine¹⁷. Rivendicazione di una libertà soggettiva che significativamente ha un epilogo felice, ove il trionfo del bene coincide con il conseguimento di quanto la regina ha desiderato, lottando contro radicate e retrive convenzioni sociali e di corte.

Ci sono anche casi in cui l'eroismo femminile si esplica con l'assunzione di prerogative virili, a dimostrazione di quella potenziale parità di genere evocata dal mito greco delle Amazzoni, richiamata nell'antichità da Platone¹⁸ e sostenuta con forza, tra l'altro, da una delle narratrici di turno degli

¹⁶ Affermazioni di questo tipo potrebbero essere utilmente richiamate ancora oggi nei processi per violenza o stupro contro la tendenza di certi giudici a concedere attenuanti agli imputati nei casi di atteggiamenti delle donne ritenuti libertini o ambigui. Ad esempio, alla fine del racconto di una vicenda nella quale una prostituta, Nea, viene ingannata e derubata da un avventore, Luchino, la reazione di uno degli uditori sottolinea il concetto di autodeterminazione della donna («donna», ‘padrona’ di sé), qualunque sia la sua posizione etico-sociale: «Ditemi, di grazia, per qual cagione devea così portarsi con Nea Luchino? Che gli aveva ella tolto del suo? Non era ella donna di sé? E se non gli si voleva dare, se non la comperava, che ingiuria gli faceva ella? Non so io lodare così fatte maniere» (*Ecatom.*, intr. nov. 7 3). E analogamente, nel corso del processo in cui è imputata la nobile Sofronia, accusata di aver ucciso un soldato, i testimoni richiamano la legittimità della difesa della donna contro un tentativo di stupro, negando che la condizione di prostituta cui la donna era stata obbligata potesse autorizzare le pretese del soldato: «L'essere le donne oneste, per strano accidente, in luogo publico e in mano di tale, quale è il ruffiano che questa giovane in casa aveva, non fa mica che elle siano disoneste, né che elle non sian donne dell'onore loro» (*Ecatom.*, x 4 32). Che il femminismo abbia origine proprio nel Rinascimento è del resto tesi di S.G. Ross, *The birth of feminism. Woman as Intellect in Renaissance Italy and England*, Cambridge, Massachusetts – London, England, Harvard University Press, 2009. Sulla difesa giraldiana della donna cfr. anche ROMERA PINTOR, ... *De cuando en cuando*, p. 276 e *passim*.

¹⁷ In proposito cfr. BIANCHI, *Alterità ed equivalenza*, pp. 68-70; ROMERA PINTOR, ... *De cuando en cuando*, p. 283.

¹⁸ Cfr. PLATONE, *Menone*, 71-73 e *Leggi*, VII 805-807. Ma si ricordi il diverso giudizio di Aristotele (*Pol.*, I 13 1260a 1-24), il quale distingueva le qualità degli uomini e delle donne in rapporto ai rispettivi ruoli sociali.

Ecatommiti (Lucrezia), ad apertura di una delle novelle (la sesta della decima deca) più significative a dimostrazione di quel "femminismo" cui si accennava prima:

aviene alle volte che noi ci mostriamo ardite in quelle cose che paiono che solo agli uomini (e non a tutti, ma solo a' coraggiosi) appartenghino. E ciò si vedrà chiaramente dallo avvenimento che ora vi voglio raccontare, ove vedrete che, se a beneficio delle città fossimo essercitate nelle armi, come gli uomini, non saremmo se non di molto utile alle patrie nostre (*Ecatom.*, x 6, 3-4).

Questa novella, insieme alla prima della deca decima, sviluppa il motivo romanzesco, ricorrente nella raccolta, della donna travestita da uomo¹⁹ dedicata ad azioni guerresche. Protagoniste sono rispettivamente la quindicenne spartana Antianira (*Ecatom.*, x 1) e la bella e valorosa Andria²⁰ (*Ecatom.*, x 6): la prima, alla stregua della biblica Giuditta, riesce nell'ardua impresa di decapitare il re nemico e ottiene il premio promesso che le consente di elevare il proprio stato sociale e di sposare il suo amato; la seconda si sostituisce al marito in un duello, non tollerando che egli, meno robusto del suo avversario, possa rischiare di morire durante lo scontro armato. Eloquente il commento di una delle donne della brigata, a conclusione della narrazione della novella x 6:

Molto vi dobbiamo essere ubligate, Lucrezia, poscia che, con sí leggiadro ragionamento, avete fatto conoscere a questi nostri giovani che le donne sono atte ad adoperare altro che il fuso e l'arcolaio e ponno, guerreggiando, sottoporsi gli uomini armati, per valorosi ch'essi si siano (*Ecatom.*, x 7 2)²¹.

Entrambe le novelle si caratterizzano per un impianto cavalleresco e romanzesco, a lieto fine, non senza nuclei di alta tensione drammatica, offrendo spunti di riflessione giuridica e presentandosi anche come potenziali canovacci per tragedie a tema giudiziario²².

¹⁹ Per i motivi narrativi classificati da D.P. ROTUNDA, *Motif-Index of the Italian Novella in Prose*, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1942, e per le fonti, valga qui e altrove il rinvio alle note di commento alle novelle citate in GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, a cura di VILLARI.

²⁰ Si notino, in entrambi i casi, i nomi grecizzanti e fortemente evocativi.

²¹ La sentenza ribalta quella di Fiammetta in Boccaccio, *Dec.* x 6 3: «noi [...] appena alla rocca e al fuso bastiamo».

²² «Giudiziarie», secondo la definizione di Fabio Bertini, sono le tragedie giralddiane in cui la riflessione politica e giuridica ha un forte impatto sul tessuto tragico, tanto da richiedere

Più diffuse, comunque, sono le situazioni topiche, nelle quali le donne si impegnano nella tutela di una onorabilità che coincide con la pudicizia e la fedeltà coniugale, spesso anche a discapito del benessere materiale o della stessa sopravvivenza. L'affermazione di una coscienza individuale e di genere si esprime non solo attraverso gesti eclatanti (sfide, azioni virili, suicidi), ma anche attraverso scelte silenziose e una incondizionata fiducia nella provvidenza divina, cui corrisponde (piuttosto che cupa rassegnazione o timida sottomissione) la convinzione del valore assoluto della virtù.

Il dato che accomuna la condotta di tante eroine giraldisiane è la costanza e la fedeltà coniugale, a prescindere dalla condotta del loro marito, e ciò implica certamente una promozione del valore dell'istituzione matrimoniale, particolarmente significativa nella temperie storica del Concilio di Trento. In altri casi le donne subiscono la violenza da parte di persone estranee alla loro famiglia e ciò, senza loro colpa, comporta la perdita dell'onore e della vita stessa. I caratteri di Griselda (Boccaccio, *Dec.*, x 10) e di Lucrezia romana (Livio, I 57-60) si incarnano, dunque, in tante eroine giraldisiane, con la relativa affermazione ora del paradigma cristiano della sopportazione ed obbedienza (secondo il modello di Giobbe o di Abramo evocato da Petrarca nella versione latina della novella boccacciana, *Sen.*, XVII 3: «de insigni obedientia et fide uxoria»), ora del paradigma classico di una combattiva difesa dell'onore mediante suicidio. Il modello di Griselda si intravede negli intrecci in cui la donna ingiustamente ripudiata conserva la fedeltà al marito, fino a riconquistarne, dopo una serie di peripezie, la fiducia e l'amore, dunque con un esito positivo reso possibile, oltre che da favorevoli circostanze fortuite, soprattutto dalla perseveranza in un sentimento non scalfito dalle ingiurie subite. Per questa tipologia di situazioni vanno distinti i casi in cui il ripudio avviene per incostanza, infedeltà, ingratitudine e malvagità del coniuge (ad esempio le vicende di Arrenopia, *Ecatom.*, III 1, Agata, ivi, III 5 e Eufimìa, ivi, VIII 10) e quelli in cui, al contrario, il coniuge è fuorviato, per gelosia, ingenuità, superficialità, dai malevoli giudizi altrui (come nei casi di Filareta, *Ecatom.*, intr. nov. 9, Selene, ivi, v 1 e Emmena, ivi, ix 9). Motivo ricorrente, che fa da antefatto alle vicende (e che fa ricadere sulle protagoniste la responsabi-

un approccio critico-metodologico interdisciplinare atto a far emergere il quadro del dibattito coevo su scottanti questioni inerenti l'istituto matrimoniale, i rapporti sociali, il duello e la ragion di stato: F. BERTINI, «*Havere a la giustizia sodisfatto*». *Tragedie giudiziarie di Giovan Battista Giraldis Cinzio nel ventennio conciliare*, Firenze, Società Editrice fiorentina, 2008. Un approccio metodologico validamente esteso a gran parte della drammaturgia cinquecentesca: ID., «*Hor con la legge in man giudicheranno*». *Moventi giuridici nella drammaturgia tragica del Cinquecento italiano*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2010 (per Giraldis, *ad indicem*).

lità di un inconsapevole "errore" originario, rendendole, secondo il dettato aristotelico, "mezzane") è la scelta di un coniuge di stato sociale difforme e non accettato dalle famiglie d'origine; da ciò scaturiscono in molti casi le peripezie tragiche, durante le quali le protagoniste prendono coscienza delle cause della loro condizione e ne affrontano con coraggio e determinazione le conseguenze. Ma non mancano eccezioni a questo schema tipico, come avviene nella vicenda della regina egiziana Selene (moglie di Rodobano re di Persia), alla quale si deve la decisione, insieme affettiva e politica, di assumere quale proprio segretario il capitano Grippo, che il re Rodobano aveva collocato ai margini delle gerarchie di corte²³; proprio con questa scelta, difforme da quella del marito, la regina di fatto attribuisce inconsapevolmente al malvagio il potere di attuare gli intrighi che determinano il suo dramma.

Ma i profili delle eroine tragiche emergono anche nei casi di eventi della "fortuna" (saccheggi, naufragi, rapimenti), nel corso dei quali la costanza delle donne riveste un ruolo fondamentale, soprattutto quando il mantenimento del presunto stato vedovile è la premessa del ricongiungimento familiare al momento dell'agnizione finale²⁴.

La casistica di situazioni, caratteri e comportamenti femminili è tuttavia così varia da non poter essere per ragioni di tempo e spazio interamente sviscerata in questa sede²⁵.

Mi soffermerò dunque su un limitato campione di novelle, in cui la rielaborazione originale di temi tradizionali prevede o un impianto drammatico a epilogo infelice oppure la coesistenza delle tematiche tragiche con l'ambientazione "comica" e il lieto fine (e questi ultimi sono, per molti versi, i casi più interessanti). Il campione scelto include tre intrecci esemplati sullo schema della vicenda di Griselda (in particolare, *Ecatom.*, intr. nov. 9, *Ecatom.*, III 5, *Ecatom.*, IX 9), tre modellati sull'*exemplum* di Lucrezia romana (IV 4, v 10 e VIII 7), e uno (*Ecatom.*, v 3) in cui agiscono entrambi i modelli letterari,

²³ *Ecatom.*, v 1 11: «Dispensò Rodobano tutti gli ufficii e tutti i magistrati in quelli di Persia, di modo che Grippo, il quale solea essere il primo uomo dell'Egitto, doppo il re, se ne stava come privato. La qual cosa, essendo molesta a Selene, che in luogo di padre l'aveva, lo elesse per suo segretario, imaginandosi che, per essere ella stata da lui allevata e cresciuta, ne dovesse ricevere amorevolissimo e fedelissimo servizio». Per l'incidenza di questo aspetto nella costruzione del *plot* tragico si vedano anche le osservazioni di Irene Romera Pintor nella *Nota introduttiva* a *Selene*, cit., soprattutto p. 31.

²⁴ Valgano ad esempio i casi di Costanza Luchini (*Ecatom.*, v 7) e di Elisabetta Gravina (ivi, v 8), entrambe ferme nel proposito di non risposarsi (cfr. ivi, v 7 17-18 e v 8 13-14). Ciò consente loro di riunirsi ai loro legittimi consorti, ritrovati vivi.

²⁵ Per il momento basti il rinvio all'Introduzione e al commento nell'edizione degli *Ecatommiti* sopra citata. Ma una più ampia ricognizione sul mondo femminile nelle opere teatrali e negli *Ecatommiti* è in corso di elaborazione (a cura di chi scrive e di Irene Romera Pintor).

con suggestioni anche dell'*Ippolito* di Euripide e della *Fedra* di Seneca. Effettuerò una rapida analisi, solo per evidenziare alcuni caratteri delle eroine protagoniste e delle loro storie; ma è ovvio che ciascuna di queste novelle è meritevole di essere letta e interpretata più minutamente, con attenzione alle tecniche e alle strutture narrative e all'interazione tra i personaggi (anche quelli secondari).

La prima trama oggetto di indagine (*Ecatom.*, intr. nov. 9) ha un'ambientazione privata e un lieto fine, e tocca anche il tema dei matrimoni "misti", ostacolati dalle famiglie di origine²⁶. La gentildonna turca Filareta (la cui virtù è evocata dal nome grecizzante) si converte al cristianesimo e sposa il nobile Gianni de' Clementi da Buda. Il loro matrimonio è avversato da entrambe le famiglie e Filareta è odiata dai parenti del marito «come da coloro i quali aveano in odio la nazione de' Turchi, e da' parenti di lei non meno, come da coloro che la vedeano mal volentieri cristiana» (*Ecatom.*, intr. nov. 9 6). Sicché quando Gianni cade nella trappola ordita dalla prostituta Ginetta e dal suo drudo Ringuzzo, e ritiene di avere le prove che la moglie abbia commesso adulterio, Filareta, sfuggita alle ire del marito, si trova sola, in un paese lontano, senza il conforto di nessun parente, e si rifugia in un monastero, dove affronta le sue sofferenze con fede e coraggio. Pur convinta che il marito abbia trovato un banale pretesto per abbandonarla, continua ad amarlo e a sperare di poter dimostrare la propria innocenza. E, grazie alla sua costanza e all'intercessione di una gentildonna, arriva il giorno in cui Ginetta e Ringuzzo confessano i loro misfatti e Gianni e Filareta si ricongiungono. Il lieto fine si arricchisce anche con un gesto di grande generosità da parte di Filareta, che propone la clemenza per i due ribaldi, ai quali infine, in luogo della pena capitale, viene inflitto l'ergastolo. Nessun evento in questo intreccio è dovuto al caso, ma risaltano tutte le responsabilità individuali dei vari personaggi, con uno spazio, nell'epilogo, per la riflessione etico-politica e giuridica: in-

²⁶ Il tema riguarda anche la più nota novella di Disdemona e il moro di Venezia (III 7) rielaborata da Shakespeare nell'*Otello*. Sulla novella cfr. soprattutto: I. ROMERA PINTOR, *El reflejo de Giraldo Cinthio en la Inglaterra de Shakespeare*, «Lingue e Linguaggi», 27 (2018), pp. 391-410 (numero speciale: *Tematiche e stili shakespeariani attraverso epoche, discipline e culture*, a cura di M. G. GUIDO); EAD., *Sulle tracce di Giovan Battista Giraldo Cinthio oltre i confini di Ferrara*, «Rivista di Letteratura italiana», XXXVII, 1 (2019), pp. 31-46; S. VILLARI – I. ROMERA PINTOR, *Gli studi 'giraldiani' tra filologia e critica: un laboratorio di ricerca* (in particolare ROMERA PINTOR, *Giovan Battista Giraldo Cinthio negli studi europei*), in *La Critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo in vista del Settecentenario della morte di Dante*. Atti del Convegno internazionale (Roma, 23-26 ottobre 2017), Roma, Salerno Editrice, 2019 (in corso di stampa). Per una bibliografia più esaustiva e aggiornata: I. ROMERA PINTOR, *Bibliografia giraldiana «vingt ans après»*, Madrid, Fundación Updea, 2018 (e sito web della rivista online «Studi giraldiani. Letteratura e teatro» - www.studigiraldiani.it).

fatti l'autorità preposta respinge la legittimità di un condono della pena ai rei, per esigenze di tutela della giustizia e dell'ordine pubblico²⁷, ma dispone l'ergastolo come alternativa alla pena di morte, tenendo conto, sia pure parzialmente, della volontà della parte lesa. Tutto ciò genera un effetto di forte sorpresa nell'economia del racconto, sia per l'eccezionale perdono di Filareta, sia per la scelta dell'ergastolo, che alimenta il dibattito giuridico sulle ragioni, sulle modalità e sui gradi di applicazione delle pene. Così commentano i narratori, nell'esordio della novella successiva degli *Ecatommiti*:

Ma accrebbe a ognuno sommamente la meraviglia il vedere che madonna Filareta, in un punto, così ogni passata ingiuria ponesse in oblio, che, potendo far dare degno supplicio a colpevoli, più tosto gli volesse salvi, perdonando loro la grave ingiuria ricevuta, che vedergli morti. E vi furon di quelli che biasimarono tanta bontà, parendo loro che mal fosse che persone tanto scelerate si lasciassero rimaner vive. Né vi mancarono alcuni che molto lodarono il signore del luogo, il quale, poi che si dispose a lasciar loro la vita, per piacere a madonna Filareta, avesse condannato i malvagi in estrema e misera vita a perpetua prigione, giudicando che non minore compimento di giustizia sia una continua e dura cattività che una subita morte (*Ecatom.*, intr. 10, 3-4)²⁸.

Molto suggestiva è la vicenda di Consalvo e Agata (*Ecatom.*, III 5), che peraltro ha suscitato l'attenzione della critica per l'originale rielaborazione di alcuni motivi narrativi (ad es. *Dec.*, x 4) e per il rovesciamento degli schemi della novella di Giulietta e Romeo di Luigi da Porto²⁹. Anche in questo caso

²⁷ *Ecatom.*, intr. 9 77-79: «Filareta [...] dispose, co' suoi preghi, il signore del luogo e il marito a perdonare a que' malvagi; e non solo volea che perdonato lor fosse, ma che fossero messi in libertà. Il signore nol consentì, non perché non volesse compiacere alla donna, la quale gli pareva degna d'ogni grazia, ma perché essi, altra volta, non nocessero ad alcuno, e gli altri scelerati, dalla costoro libertà, se gliele concedea, non pigliassero baldanza di commettere così gravi eccessi. Furono adunque Ginetta e Ringuzzo condannati a perpetua prigione, a pane e acqua; il che fu loro carissimo, come a coloro che aspettavano, per gli delitti loro, crudelissima morte, e messer Gianni, colla sua donna, si rimase più che mai contento, con soddisfazione non pure del signore e della sua cortesissima moglie, ma di tutta la corte».

²⁸ Per la "modernità" di quest'ultima affermazione, basti confrontare C. BECCARIA, *Dei delitti e delle pene*, cap. XXVIII (ed. a cura di F. VENTURI, Torino, Einaudi, 1965, pp. 63-65): «Non è l'intensione [intensità] della pena che fa il maggior effetto sull'animo umano, ma l'estensione di essa [...]. Non è il terribile ma passeggero spettacolo della morte di uno scellerato, ma il lungo stentato esempio di un uomo privo di libertà [...] che è il freno più forte contro i delitti. [...] Chi dicesse che la schiavitù perpetua è dolorosa quanto la morte, e perciò egualmente crudele, io risponderò che [...] la schiavitù lo sarà forse anche di più [...]».

²⁹ Cfr. P. PELLIZZARI, *La novella di 'Consalvo e Agata' del Giraldiviano: una proposta di lettura*, in «Levia Gravia», a. IX 2007, pp. 49-66.

l'ambientazione è privata: protagonista è la nobile Agata³⁰, la quale, accettando passivamente il partito proposto dai familiari per ragioni utilitaristiche, si sposa con Consalvo, gentiluomo ricchissimo, ma estremamente lascivo e volubile. Costui non solo la tradisce con una prostituta (di nome Aselgia, calco sul greco, che vuol dire 'impudica'), ma progetta di avvelenarla con la complicità di uno studente in medicina, per potersi unire in seconde nozze con la sua amante. Il suo piano viene sventato proprio dallo studente (di nome Risti, calco sul greco: 'liberatore'), il quale sostituisce il sonnifero al veleno e, quando tutti sono ormai convinti della morte della donna, la estrae viva dal sepolcro e la conduce con sé, nella speranza che ella voglia ricambiare il suo amore. Ma Agata, pur consapevole della turpe azione di Consalvo, resta fedele al marito, e infine lo salva dalla pena capitale (cui egli è condannato per il presunto uxoricidio), ripristinando felicemente l'unione coniugale. La fedeltà, come precisato in esordio dal narratore di turno, ha una funzione salvifica e sconfigge addirittura il male e la morte stessa:

Lo stimolo dell'onore dee così opporsi nelle donne alla femminil fragilità, che non si lascino vincere da disonesti appetiti, e la fede data a' mariti le debbe far divenir costantissime. E tale costanza si vedrà da quello che son per narrare, in una nobilissima donna, la quale ancora che fosse gravemente ingiuriata dal marito ed egli si inducesse a volerle dar morte, ella nondimeno, vincendo il mal voler di lui colla sua molta fede, lo liberò da vituperosa morte (*Ecatom.*, III 5 3).

La vicenda è scandita dai ragionamenti ripetitivi con cui Agata respinge il corteggiamento dello studente, non ritenendo che la condotta turpe del marito costituisca una ragione valida per spezzare il legame coniugale (*Ecatom.*, III 5 11, 32, 40). E il *pathos* raggiunge il suo culmine quando la donna si risveglia nel sepolcro, in mezzo ai cadaveri, e pur riconoscendo di essere debitrice della vita allo studente, non intende venir meno al proprio onore e violare la fedeltà al marito, ritenendo la morte preferibile a una ignominiosa vita:

Risti, se il mio marito ha sciolte, colla sua poca fede, le ragioni del matrimonio, non le ho sciolte io, né scioglierle mai voglio, insin che mi durerà la vita. Dell'andargli alle mani mi voglio appigliare al vostro consiglio, non perché non vi andassi volentieri, quando lo potessi ritrovar di miglior pensiero, ma per non incorrere altra volta in così grave pericolo. Quanto a dare degno guiderdone a questa vostra lodevole fatica, il

³⁰ Si noti anche qui il nome evocativo grecizzante, che qualifica la bontà della donna.

maggiore non vi saprei io dare, che restarvi eternamente obbligata. E se questo vi basta, mi resterò in questa mia angoscia tanto contenta, quanto comporta il misero stato, in ch'io mi ritrovo ora. Ma se voi forse voleste che la perdita dell'onestà mia vi dovesse esser mercede, uscite, vi prego, di questa sepoltura e chiudetemici dentro, che io voglio più tosto ricever morte dalla crudeltà del marito mio, con salvezza del mio onore, che da tale pietà aver la vita, colla perdita della mia pudicizia (*Ecatom.*, III 5 32).

Ma il vero *clon* della *fabula* è costituito dal momento in cui la donna interviene per sottrarre il marito alla pena capitale, suscitando sorpresa e sgomento, e la vicenda assume, come in altri casi, un rilievo giudiziario. Così Agata ammonisce il podestà, nel momento dell'esecuzione della pena:

Messere, Consalvo è da voi ingiustamente dannato a morte, perché non è vero che la sua moglie uccisa egli abbia, anzi è ella viva, e io son essa. Però non lasciate che proceda più oltre la sentenza data da voi, essendo ella, come chiaramente potete vedere, ingiustissima (*Ecatom.*, III 5 43).

E poi si rivolge al marito:

Ahi, marito mio, ove vi veggo io, per la vostra follia, condotto? Eccovi la vostra Agata, non morta, no, ma (la Dio mercé) viva, la quale vi si vuole, anco in questo punto, mostrare quella mogliera ch'ella sempre vi è stata (*Ecatom.*, III 5 45).

L'epilogo edificante sottolinea la forza meravigliosa e salvifica della costanza muliebre: il podestà, apprezzando la virtù di Agata, concede la grazia a Consalvo (poiché il "reato non sussiste", diremmo noi, dato che la presunta vittima si rivela viva) e avalla il ricongiungimento dei coniugi; lo studente Risti converte la sua passione amorosa in una quasi religiosa venerazione nei confronti della donna; Consalvo, dal canto suo, prende coscienza dei suoi errori e si dispone ad amare la moglie. È evidente come, entro una struttura che potrebbe definirsi comica per ambientazione e caratteri (non mancano ad esempio tipi propri della commedia classica, come lo studente, la ruffiana, la prostituta), l'esemplare eroismo femminile si affermi con modalità, toni e linguaggio non diversi da quelli adottati per le trame più propriamente tragiche. L'epilogo di questa novella ricalca, peraltro, quello della vicenda di Cecilia e Rinieri, (*Ecatom.*, II 5)³¹, che costituisce una sorta di rovesciamento

³¹ Riporto qui la trama: Cecilia è la bellissima figlia di Orazio, un ricco gentiluomo di Imola, il quale si rivela contrario alle nozze della figlia con Rinieri, giovane di bella presenza ma privo di beni materiali comparabili a quelli di Orazio. Cecilia e Rinieri contraggono segretamente

(per ambientazione privata ed epilogo felice) della più nota storia tragica di Orbecche, Oronte e Sulmone (ivi, II 2). In essa, come nella novella di Agata, l'agnizione, che consente il lieto fine, avviene quando Orazio, crudele padre di Cecilia, è sul patibolo³².

La parabola esistenziale della boccacciana Griselda si vede in filigrana anche nella novella che ha come protagonista Emmena, in questo caso una regina, moglie di un giovane re di Sparta (*Ecatom.*, IX 9), innominato, o meglio chiamato «Anonimo» dal narratore di turno per non svelare la sua identità (*Ecatom.*, IX 9 4). Questi tiene la moglie in isolamento in stanze segrete, concedendole di avere contatti soltanto con una serva muta e con Colasse, suo fidato consigliere. A parte il re, i protagonisti hanno nomi espressivi, di foggia greca, che definiscono le loro personalità (Emmena, 'fedele', Colasse, 'adulatore'). Anonimo evoca i tratti di un sovrano privo di personalità, avvezzo ai piaceri e in balia di parassiti e adulatori. Tra questi vi è, appunto, il malvagio Colasse, che riesce a suscitare nel sovrano un irragionevole fastidio nei confronti della moglie, allo scopo di aver campo libero per sedurre la regina. Ma la regina si rifiuta di compiacerlo e riconosce negli intrighi dell'adulatore la causa della propria disgrazia. Ammalatasi per la sua condizione disperata, la donna trova la forza di descrivere la perversa condotta di Colasse in alcune lettere, che pone furtivamente nelle mani del medico venuto, insieme a Colasse, ad assisterla. Nella seconda parte della novella è descritto il colloquio tra Anonimo (che dichiara di non credere al contenuto delle lettere della moglie) e il medico (che gli chiede le ragioni del suo fastidio per Emmena), durante il quale avviene la graduale presa di coscienza da parte del

le nozze e la donna resta presto gravida. Orazio, accortosi del tradimento della figlia, con una crudeltà analoga a quella del tiranno Sulmone, dà l'incarico di ucciderla a un suo servitore, il quale però le concede la libertà a patto che ella scompaia dalla circolazione facendo credere di essere morta. La donna si rifugia, con il nome fittizio di Isabella di Narne, a casa di una povera «vecchierella onesta» (II 5 86) e lì partorisce il suo bambino. Nel frattempo, si scopre la colpevolezza di Orazio, che viene denunciato da Ranieri per omicidio, condannato a morte e infine salvato dalla figlia, con il ricongiungimento finale di tutta la famiglia. Per le implicazioni giuridiche di questa novella – e di altre degli *Ecatommiti* – sul tema dell'istituzione matrimoniale: R. BRUSCAGLI, *Il racconto del matrimonio negli «Ecatommiti» di Giraldis*, in *Studi di letteratura italiana per Vitilio Masiello*, a cura di P. GUARAGNELLA e M. SANTAGATA, Roma-Bari, Laterza, 2006, vol. I, pp. 553-76.

³² «Giunse Cicilia col figliolino in braccio al palco, ove stava ginocchioni il meschino colle mani legate dietro alle rene ad aspettare il colpo mortale e, gittatasi al collo al padre, "Ahi, carissimo padre", gli disse, "ecco qui la vostra infelice figliuola, mercé d'Iddio, viva, la quale a così gran bisogno porta a voi anco la vita, posto in oblio che la aveste data allo scelerato Maltrova ad essere uccisa. Eccovi il nipote con esso lei, per cagione anco del quale eravate giunto a così mal partito. Perdonatemi, caro padre, s'io vi offesi e piacervi aver da me la vita"» (*Ecatom.*, II 5 116).

re, fino al finale riconoscimento della colpevolezza di Colasse e dell'ingiusta emarginazione inflitta alla moglie³³, la cui pazienza è da quel momento ripagata con un duraturo rapporto di amore reciproco³⁴. La novella ovviamente, descrivendo i meccanismi e gli effetti eversivi dell'adulazione, ha anche forti implicazioni politiche, sostenute idealmente dal discorso teorico sul ruolo degli adulatori nelle corti nel contesto dei *Dialoghi della vita civile* (*Ecatom.*, *Dial.* II 27 e sgg.).

Come quella di Griselda, la figura classica di Lucrezia romana è analogamente adombrata in interessanti protagoniste di novelle con epilogo infelice. E anche in questo caso si potrà osservare come moduli tipicamente comici, quali il travestimento e lo scambio degli amanti, vengano riadattati per rappresentare situazioni tragiche. È quanto avviene nella storia di Iforomena (*Ecatom.*, IV 4), affetta da una morbosa, quanto infondata, gelosia nei confronti del marito Publio³⁵. Un servitore, invaghito di lei, le fa credere che Publio sia sul punto di tradirla, ed ella, con la complicità del servo, si reca al presunto appuntamento amoroso, a volto coperto, in una stanza buia, ritenendo di sostituirsi furtivamente all'amante del marito e di impedire così l'adulterio. Troppo tardi scopre, però, che colui con cui si è congiunta non era il marito ma il servo. E proprio a questo punto la situazione potenzialmente comica si converte in tragedia, con dei passaggi però molto più complicati rispetto a quelli del lineare finale della storia di Lucrezia romana: Iforomena reagisce conficcando il coltello nel petto del servo, crede di averlo ucciso, ma in realtà lo ha solo ferito gravemente (IV 4 27); poi estrae il coltello insanguinato dal corpo del servo e si trafigge, ma sbaglia il suo bersaglio perché – precisa il narratore – si è colpita sul petto alla destra e non alla sinistra, per cui resta gravemente ferita ma non muore (IV 4 28); il grido emesso dalla donna

³³ Il dialogo è condotto dal medico con una finezza degna di un moderno psicoterapeuta, capace di guidare l'interlocutore in un'analisi introspettiva, dandogli nel contempo cautamente indizi della mala fede di Colasse e inducendolo infine a una diretta verifica della situazione (cfr. *Ecatom.*, IX 9 54 e sgg.).

³⁴ *Ecatom.*, IX 9 70: «E conosciuto Anonimo il danno che apportano gli adulatori a chi loro presta fede, non ne volle avere alcuno più mai nella corte e tanto amò sempre la moglie sua che non le diede mai cagione pure di una menoma querimonia».

³⁵ Il motivo della gelosia accomuna questa novella a quella del moro di Venezia. Sia Iforomena (nome modellato sul greco: 'sospettosa') sia il moro sono fuorviati da questa insana passione, che impedisce loro di avere una corretta percezione della realtà. Novelle, dunque, tra le altre, con le quali Giralddi dimostra l'equivalenza tra il male e la perdita della razionalità e la necessità di una condotta di vita sorretta dalla ragione e dalle virtù morali, da acquisire con la cultura e con l'esperienza. Tutte le passioni nocive e i vizi sono, del resto, oggetto di una rigorosa disamina condotta sulla falsariga dell'*Etica* aristotelica, con il supporto degli esempi novellistici, nei *Dialoghi della vita civile*.

cadendo a terra per il dolore fa accorrere i vicini che avvisano il marito, al quale la donna riferisce tutto l'accaduto e dichiara di voler morire avendo ormai perduto l'onore (iv 4 29-32); Publio la incoraggia a stare serena, affermando che vendicherà l'oltraggio uccidendo il servo, il quale nel frattempo ha ripreso i sensi (iv 4 33-34) e viene arrestato dalle guardie del podestà in quel momento intervenute (iv 4 35); Iforomena infine, chiedendo perdono al marito, spira tra le sue braccia, lasciandolo solo e disperato (iv 4 37), mentre il servo riceve il decreto di condanna a morte da parte del podestà (iv 4 38). Nel ritmo concitato della storia le morti non immediate, accompagnate dalla presa di coscienza, da parte di Iforomena, del proprio errore originario, e dalla confessione del servo, conferiscono un maggiore realismo, trasportando a un livello di cronaca nera il paradigma eroico di Lucrezia romana.

Più aderente al modello di Lucrezia è la figura di Modesta (*Ecatom.*, v 10), principessa di Satalia (cioè Adalia, sulle coste meridionali dell'Asia minore), giunta per un naufragio ad Antiochetta (mentre era in viaggio per raggiungere il marito Filogamo a Cipro) e rifugiata presso la corte di Riccio Lagnio, signore estremamente spregevole e violento, di cui ella si trova a dover respingere le pesanti *avances*. Il finale è terrificante perché l'uomo la uccide e abusa di lei morta. Il nucleo di maggiore tensione drammatica della novella è rappresentato dal momento in cui ella difende il proprio onore, incurante delle minacce di morte e offrendo un paradigma di condotta femminile in casi di violenza estrema:

Qui si vide quanto in misero caso potesse fermo proposito di onesta donna in volersi mostrar donna contra la lussuria di uomo villano, e si vide parimente di quanto mal sia cagione signoria in man di scelerato tiranno, perché la infelice Modesta, ferma a voler più tosto morire che consentire al suo disonore, non ispaventata punto dalla crudel morte, che già ella si vedeva avanti alli occhi, con quel core gli rispose (tanto l'onestà fa in simili casi ardite le donne) che risposto gli avrebbe animoso guerriero, perché, ripigliando l'ultime sue parole, gli disse: «Sia, scelerato uomo, quanto esser voglia l'ira tua, e di' da dovero quanto ti piace e uccidimi a tua voglia, poi che la mia fiera ventura nelle tue mani mi ha condotta; non farai però mai che io mi muti di pensiero. E se bene potrai tu uccidere questo corpo, non farai però che io uccida l'onestà mia. Ma voglio credere che la divina giustizia me con quell'occhio riguarnerà che merita la innocenza mia, e te con quello che alla tua scelerata opera si conviene». Riccio allora, più d'ogni crudel uomo crudele, spingendo con fiera mano il pugnale nella delicata gola della onesta e miserabil donna, gliele fe' crudelmente passare insino all'altro lato. E perciò, mancando la forza a Modesta (vi dirò, donne, cosa che ad un tratto vi empirà di

cordoglio e di stupore) il malvagio si congiunse con lei. La quale però gli fece anco morendo tutta quella resistenza, che su l'estremo da onesta donna si puote fare. Era, sopra ogni credenza, cosa crudele il vedere questo malvagio mal menare quel corpo, ch'era già tutto del sangue molle; ma, non essendo Modesta ancora del tutto morta, con quel poco di spirito che l'era rimaso, con fioca voce, volgendo i languidi occhi al Cielo, disse: «Sii tu, Signore Iddio, testimon della mia onestà. A te lascio il far vendetta della crudeltà di questo reo». E avendo il nome del suo carissimo marito sulle pallide labra, miseramente finì la sua vita (*Ecatom.*, v 10 24-26).

Si noterà come la scena, scandita ben quattro volte dal verbo *vedere* («qui si vide», «si vide parimente», «ella si vedeva», «il vedere questo malvagio»), assuma valore ecfrastico, oltre che un effetto teatrale, quasi a voler imprimere nella mente dei lettori un'immagine indelebile. Modesta è una donna indifesa, fisicamente più debole di un uomo, ma il suo coraggio è assimilabile a quello virile e dalle sue parole traspare una forza eccezionale e una levatura morale altissima, che si esprime anche attraverso la ferma fiducia in una giustizia divina, che puntualmente si realizza. Riccio Lagnio, infatti, a causa delle sue turpi azioni perde il regno, in seguito a un'insurrezione popolare, rendendosi conto troppo tardi della precarietà di un potere mal gestito (*Ecatom.*, v 10 40).

Il valore edificante dell'*exemplum* di Lucrezia romana ritorna altre volte, ad esempio a conclusione della deca v, nel contesto della cornice (v concl. 21-47), e nella novella di Semne (VIII 7). Quest'ultima presenta notevoli motivi di interesse per la svolta finale, a lieto fine³⁶, in cui il motivo etico della difesa femminile della pudicizia si coniuga ancora una volta al motivo politico della difesa della patria (in questo caso una Sicilia soggetta all'invasione straniera, che fa pensare al clima della guerra dei Vespri); la protagonista, dopo aver subito uno stupro, viene distolta dai parenti dai suoi propositi suicidi e diventa paladina della sua terra, tagliando la testa al capitano che è responsabile insieme dell'assedio e dello stupro (e qui è nuovamente evocato il modello di Giuditta), e stimolando la ribellione popolare:

Onde, tutti infiammati alla libertà e stimolati dall'atroce caso della in-

³⁶ Il lieto fine risulta, peraltro, frutto di una tardiva modifica dell'autore, rispetto al tradizionale finale con il suicidio della donna, di cui costituisce prova inequivocabile una variante di stato di scarto (sopravvissuta in alcuni esemplari degli *Ecatommiti* e in alcune edizioni successive alla *princeps*) nella didascalia introduttiva della novella, che attesta un primitivo finale tragico (cfr. VILLARI, *Nota al testo*, in *Ecatommiti*, cit., vol. III, p. 2007).

felice Semne, mossero tutto il popolo contra que' soldati, che in servitù teneano la città loro, e con molta uccisione di que' malvagi, gli scacciarono della lor terra (*Ecatom.*, VIII 7 45).

Ultima di questa non esaustiva rassegna è una singolare novella (v 3) in cui non si assiste allo scontro tra due o più antagonisti (donna pudica e fedele *vs* marito infedele o *vs* seduttore) ma a un conflitto interiore che consuma la protagonista fino a ucciderla. La novella è ambientata in un quartiere di Costantinopoli, in un contesto privato e nobile (come si intuisce dalle usanze descritte). Una giovane greca, Filotima (altro nome “parlante” di foggia greca: ‘amante dell’onore’), è felicemente sposata con Calisto e vive con il marito un rapporto di perfetta concordia e amore, finché durante una festa conosce un bel giovane e suo malgrado se ne innamora. Inizia a quel punto la sua impari lotta contro la propria passione, una sorta di malattia d’amore la cui fenomenologia viene descritta attingendo sia ai *topoi* della letteratura classica, cortese e stilnovistica³⁷, sia alla trattatistica filosofica rinascimentale sul tema della natura dell’amore e della possibilità (o impossibilità) umana di contrastarlo³⁸. Filotima, a differenza delle protagoniste di altre novelle³⁹, reprime in tutti i modi il suo sentimento, dovendo fare, però, i conti con il marito che, ignaro, le pone continuamente davanti il giovane nel frattempo diventato suo amico. E più ella esprime la sua insofferenza per quella presenza, più il marito si impegna a rendergliela gradita, esaltando le virtù del giovane e coinvolgendolo con maggiore frequenza nelle piacevoli pause domestiche che i coniugi dedicano alla musica e al canto. Fallito l’intento di spegnere le fiamme amorose stando lontana dal giovane, e non intendendo in alcun modo tradire la fedeltà coniugale, Filotima si ammala. La diagnosi dei medici è di malinconia (diremmo noi depressione), che il marito Calisto cerca di alleviare intrattenendola con musiche, balli, canti, ai quali ancora una volta partecipa il giovane amato, con conseguente intensificarsi dei sin-

³⁷ Cfr. *Ecatom.*, v 3 4: «fu invitata un giorno Filotima ad un paio di nozze e fu messo a tavola, di rimpetto a lei, un giovane greco, di aspetto tanto vago e di così singolare ed eccessiva bellezza, che pareva che fosse un angelo, ch’ivi dal Cielo fosse disceso. Oltre che esso aveva una forza e una soavità nel guardare che pareva che, ad ogni girata d’occhio, Amore aventasse nel core di chi lo mirava faci e saette. Per la qual cosa, guardando Filotima il giovane e non si potendo saziar di mirarlo, le mandò Amore a poco a poco tanto fuoco nel petto ch’ella tutta n’ardeva».

³⁸ Una delle fonti implicite di questa novella è il trattato di *De natura d’amore* Mario Equicola, dove l’amore è presentato come alterazione patologica (M. EQUICOLA, *De natura d’amore libro quarto*, a cura di E. MUSACCHIO e G. DEL CIUCO, Bologna, Cappelli, 1989, IV 52, pp. 85-86).

³⁹ Speculare all’atteggiamento di Filotima, che preferirebbe morire piuttosto che essere infedele (*Ecatom.*, v 3 27) è ad esempio quello di Calonia, decisa a godere del suo amore «più tosto che morirsene incenerita dalle fiamme che la coceano nel fiore della sua età» (*Ecatom.*, III 4 15).

tomi della malattia d'amore. Finalmente Calisto intuisce la verità e comprende che la salvezza della moglie risiede nel «godere» del giovane, e la incoraggia ad assecondare le sue pulsioni. Ma Filotima preferisce morire piuttosto che essere infedele⁴⁰, mentre Calisto vorrebbe averla viva e infedele, piuttosto che perderla per la sua fedeltà. Nel drammatico dialogo conclusivo, che ricalca il confronto tra Fedra e la nutrice nell'*Ippolito* di Euripide (vv. 490-497), Filotima, ormai allo stremo delle sue forze, ribadisce il suo proposito di fedeltà:

[...] voglio, Calisto, cosí tua e fedel morirmi, come tua e fedele mi sono vissa. Né voglio accettare quel rimedio al mio scampo, che tu mi offerisci, come non ho anco mai voluto valermi delle commodità, che tu di' di avermi date. Perché, ancora che quella tua prima cortesia e questa tua ultima offerta mi facciano conoscere in te quello amore, che in tutte le altre cose, nel corso della nostra vita, ho conosciuto, nondimeno non sono io, per mostrar di amarti ed esser verso te pietosa, col rimanermi viva, per far cosa onde avessi ad aver me stessa perpetuamente in odio, conoscendomi aver fatto torto a quella fede e a quella onestà, che sempre inviolata ho serbata. E voglio piú tosto, morendomi, mostrarmi degna di quel nome che io tengo, e lasciare appresso te questo pegno del mio amore, che, con tua sodisfazione, macchiandolo, mostrarmi a te e a' miei figliuoli disonestamente amorevole e pietosa. Viviti adunque, Calisto mio caro, e ama cosí la tua Filotima morta, tenendone memoria, come ella amerà te nell'altra vita, se nell'altra vita si amano le persone che si amavano in questa. E ne' figliuoli nostri, i quali ti raccomando strettamente, serva il commune nostro amore». E non potendo piú oltre parlare, la giovane si tacque e indi a pochi giorni se ne morí, lasciando il marito pieno di tanto cordoglio, che non ebbe piú mai, insino ch'egli visse cosa che lo consolasse, se non la memoria della fede e della onestà della sua carissima Filotima (*Ecatom.*, v 3 27-28).

Interessante anche la discussione che la novella suscita tra i componenti della brigata di narratori degli *Ecatommiti*, nel corso della quale al punto di vista più pragmatico di alcuni uomini (il sacrificio di Filotima è stato inutile e dannoso, data l'eccezionale comprensione e disponibilità di Calisto), si oppone, da parte delle donne, l'opinione della forza ideale ed esemplare della difesa della virtù:

⁴⁰ *Ecatom.*, v 3 22: «a me dorrebbe esser viva», soggiunse ella, «s'io fossi mai dal folle desio condotta a macchiare l'onestà mia e a romperti la fede. E vivendomi con questa infamia mi terrei morta, ove, onesta morendomi, mi terrei di avermi acquistata eterna vita». Ricorrente argomentazione di tante eroine giralddiane: cfr. *Ecatom.*, III 5 32; IV 4 31; v 10 22, 24, concl. 58; IX 6 31, 46; X 4 41.

vi furono tra' giovani di quelli che dissero che Filotima non era stata buona né per sé, né per gli altri e che sarebbe stato meglio che, col mantenere sé in vita, avesse fatto contento il marito che, incrudelendo contra sé stessa, essergli stata cagione di perpetuo affanno. Ma le donne dissero che il pro della donna era stato grandissimo, avendo lasciato chiaro esempio della sua castissima mente a tutto il mondo. E come deono cercare tutte le donne che tale accidente lor non avenga, quale fu quello che a Filotima avvenne, così se pure loro avvenisse, non dovrebbero altrimenti portarsi ch'ella portata si fosse (*Ecatom.*, v 4 2-3).

Da questo breve *excursus* sulle eroine tragiche emerge l'interesse di ogni singolo intreccio narrativo, da valutarsi senza perdere mai di vista il contesto ideologico dell'intera raccolta.

La salvaguardia dei valori etici, quale elemento fondamentale della civiltà di qualsiasi epoca, e strumento di acquisizione di una «felicità civile» (come la definisce Giraldi nei *Dialoghi*) intesa come benessere collettivo («ultimo e perfetto fine delle azioni virtuose», *Ecatom.*, *Dial.* III 300), risulta certamente appannaggio di molte donne raffigurate negli *Ecatommiti*. La loro costanza, anteposta persino alla vita stessa, con la ricorrente formula, pronunciata da molte eroine, che è preferibile la morte alla perdita dell'onestà, si affianca ad altre virtù, come la clemenza e il perdono, che rendono l'essere umano assimilabile al dio cristiano. Il motivo dell'onore femminile si pone allora come valore individuale e universale a un tempo, con una funzione aggregativa, sul versante familiare e sociale, dato che la famiglia costituisce il nucleo della società, come espressamente rilevato da Giraldi⁴¹, non diversamente, d'altra parte, da quanto avviene per altre virtù etiche, quali la lealtà, la liberalità, la clemenza, la prudenza, la giustizia, identificabili come doti politiche, in quanto strumenti di difesa degli equilibri politico-sociali e di corte contro tutti i disvalori, al contrario, per loro natura, eversivi e disgreganti. È questo il messaggio fondamentale degli *Ecatommiti*, in un quadro vivace, che attraverso la finzione narrativa e la forza ideale degli *exempla*, rappresenta le dinamiche psicologiche, sociali, politiche e giudiziarie che fanno da sfondo ai comportamenti di uomini e donne.

⁴¹ Negli *Ecatommiti* (dedica a Girolamo della Rovere, 6) Giraldi dichiara di aver voluto «mostrare quello onde nasce il fondamento delle città e della vita civile, il quale è l'amore e la fede matrimoniale», mettendo in stretta correlazione famiglia e società.

Indice dei nomi

a cura di Giacomo Vagni

- Adorni Braccesi, Simonetta: 92
Agazzi, Aldo: 53
Agostino d'Ippona, Aurelio: 142, 157
Alamanni, Luigi: 67
Albanese, Gabriella: 152
Alberti, Alessia: 12
Albonico, Simone: 19, 21
Alessio, Gian Carlo: 131
Alfano, Giancarlo: 148
Alfieri, Vittorio: 42-44, 187
Alfonzetti, Beatrice: 49
Alighieri, Dante: 44, 48-49, 80, 135
Amherdt, David: 13
Angelini, Alessandro: 9
Angelini, Franca: 49
Anna di Świdnica: 11
Anouilh, Jean: 198
Anselmi, Gian Mario: 152
Aquino, Tommaso d': 147
Aretino, Pietro: 99, 111, 148
Ariadna: v. Sassone (-Pontano), Adriana
Ariani, Marco: 15, 55, 67, 124, 176, 187, 195
Arienti, Giovanni Sabadino degli: 205
Ariosti, Orazio: 46, 61-63
Ariosto, Ludovico: 44, 148, 179
Aristotele: 38, 44, 48-50, 63, 109-110, 119, 202, 206
Artaud, Antonin: 76
Asinari, Federico: 136-137
Assarino, Luca: 156-158
Aureliano, Lucio Domizio: 11

Bambach, Carmen C.: 15

Bandello, Matteo: 38, 123, 142-145, 147-149, 151, 155, 157
Barbaro, Daniello (Daniele): 51, 54-55
Barberis, Walter: 18
Baretti, Giuseppe: 43
Barkan, Leonard: 17, 91
Barocchi, Paola: 12
Baroncini, Giuseppe: 40, 51-53, 55, 89
Basile, Giambattista: 145
Battaglia Ricci, Lucia: 147, 152
Battezzato, Luigi: 119
Bayer, Andrea: 16
Bazoli, Giulietta: 123
Beaumont, Francis: 65
Beccafumi, Domenico: 9, 23-25
Beccaria, Cesare: 211
Becherucci, Isabella: 18
Beer, Marina: 92
Bembo, Pietro: 43
Berni, Francesco: 19, 91
Bertazzoli, Raffaella: 145
Bertièrre, Simone :179
Bertini, Fabio: 68, 207-208
Bessi, Raffaella: 152
Bettarini, Rosanna: 12
Betussi, Giuseppe: 13, 90
Beye, Charles Rowan: 46
Bianchi, Alessandro: 51, 122, 127, 136, 138, 202, 206
Bielic, Corinna: 21
Billanovich, Giuseppe: 8
Bing, Gertrud: 7
Bixio, Cesare Leopoldo: 205
Blado, Antonio: 67

- Boaistuau, Pierre: 144
 Boccaccio, Giovanni: 13-16, 49, 67, 121, 135-136, 139, 142, 145, 147-148, 151-152, 157, 192, 201, 205, 207-208
 Bohrer, Bruce Thomas: 65
 Boiardo, Matteo Maria: 151
 Boitani, Piero: 152
 Bolena, Anna: 180
 Bombasi, Gabriele (Bombace): 53
 Bonarelli, Prospero: 41
 Bonora, Ettore: 67
 Borghese, Scipione: 139
 Borgia, Lucrezia: 67-68
 Borsetto, Luciana: 202
 Bosisio, Matteo: 135
 Bottarga, Stefanello (Frescobaldi Abagaro): 35
 Bourqui, Claude: 8, 108
 Boursault, Guillonne (Gelonis): 13, 159-174
 Bozi, Paolo: 40
 Bozza, Francesco: 40, 49
 Bozzetti, Cesare: 19
 Bragadino (Bragadin, Marcantonio): 40
 Bragantini, Renzo: 147-148, 157
 Brandi, Cesare: 16
 Bremer, Jan Maarten: 46
 Brooke, Arthur: 143-144
 Brooke, Samuel: 65
 Brown, Virginia: 14
 Brunello, Giorgio: 123
 Bruni, Leonardo: 8
 Brusa, Joyce: 17
 Brusagli, Riccardo: 74, 214
 Bucci, Gabriele: 125
 Bulgarini, Belisario: 47
 Buonarroti, Michelangelo: 12, 15-16, 26, 29
 Calderón de la Barca, Pedro: 181, 190
 Calmo, Andrea: 136
 Camillo, Giulio: 90
 Campeggi, Ridolfo: 139
 Canet, José Luis: 176
 Cantarella, Eva: 145
 Caputo, Vincenzo: 13
 Caraffi, Patrizia: 143
 Carapezza, Sandra: 148
 Carbone, Niccolò: 51
 Cardinali, Giacomo: 121
 Carducci, Giosuè: 175, 177
 Carlo I Stuart: 76
 Carlo IV di Lussemburgo: 11
 Carlo V d'Asburgo: 197
 Carrascón, Guillermo: 144, 152
 Carraud, Christophe: 142
 Carriero, Alessandro: 47, 54
 Cartwright, Julia: 67
 Casadei, Alberto: 148
 Casagrande, Carla: 149
 Casanova-Robin, Hélène: 171
 Cascetta, Anna Maria: 120
 Cassio Dione Cocceiano, Lucio: 98
 Castellaneta, Stella: 123
 Castellini, Iacopo: 51
 Castelvetro, Ludovico: 120, 202
 Castiglione, Baldassarre: 17, 66, 91, 98, 105, 148
 Catelli, Nicola: 127
 Catullo, Gaio Valerio: 9, 159
 Cavalcanti, Guido: 154
 Cavaliere, Tommaso de': 12, 15, 17
 Cavallerino, Antonio: 38, 40
 Chappuys, Gabriel: 144
 Charlier, Bernadette: 21
 Chaucer, Geoffrey: 80
 Cherchi, Paolo: 176
 Chevreau, Urbain: 112
 Chiabrera, Gabriello: 41
 Chiodo, Domenico: 50, 54
 Ciccuto, Marcello: 148
 Cicerone, Marco Tullio: 172
 Cleopatra II (C. Filometore Soteira): 90
 Cleopatra VII (C. Tea Filopatore): 90
 Clerc, Sandra: 20-21, 58, 107-108
 Clovio, Giorgio Giulio: 17

- Coccia, Carlo: 205
 Cohen, Walter: 70
 Colella, Massimo: 144, 150
 Colocci, Angelo: 17
 Colombo, Davide: 176, 201
 Colonna, Vittoria: 51
 Comboni, Andrea: 19
 Conte, Adheleid: 119
 Corneille, Pierre: 8, 33, 107-118
 Corso, Rinaldo: 51
 Cosentino, Paola: 14, 20, 46, 64, 67, 92, 125, 127, 130, 133, 148, 156, 202
 Couton, Georges: 109
 Craik, Thomas Wallace: 66
 Cremante, Renzo: 8, 46, 51, 121, 176, 183, 196, 201, 205
 Cresci, Pietro: 46
 Crimi, Giuseppe: 125, 148
 Croce, Benedetto: 34

 D'Amelj Melodia, Vincenzo: 123
 da Carpi, Girolamo: 68
 Da Porto, Luigi: 123, 143, 211
 Da Pozzo, Giovanni: 54
 da Vinci, Leonardo: 15, 30
 Daenens, Francine: 51
 Dalmas, Davide: 148
 Dampierre, Jean: 162
 Daniel, Samuel: 80
 Daphinoff, Dimiter: 20, 80, 83-85
 de Belleforest, François: 142, 144
 de La Fontaine, Jean: 76
 De Liso, Daniela: 96
 De Monte, Conte: 51
 de Nichilo, Mauro: 95
 de Pizan, Christine: 142, 151-152
 de Pure, Michel: 114
 De Robertis, Domenico: 18
 de Rosset, François: 76
 de Rueda, Lope: 66
 de Sade, Donatien Alphonse François: 76
 de Scudéry, Georges: 107, 116
 de Scudéry, Madeleine: 107, 116
 De Tolnay, Charles: 12, 15
 de Vaucher Gravili, Anne: 76
 de Viau, Théophile: 76
 de' Cesari, Cesare: 20, 51-52, 58-60, 80, 90, 92, 94, 99-102, 106
 de' Rossi, Nicolò: 63-64
 Decroisette, Françoise: 123, 136
 Del Ciuco, Graziella: 218
 Del Pacchia, Girolamo: 8, 23
 del Valle Ojeda Calvo, María: 35
 del Velo, Giovan Battista: 38
 Della Casa, Giovanni: 19, 91
 Della Francesca, Piero: 19
 Della Porta, Cesare: 40
 della Porta, Giambattista: 65-66
 Della Rovere, Francesco Maria: 136
 Della Rovere, Girolamo: 220
 della Scala, Bartolomeo: 145
 Della Terza, Dante: 54
 Della Valle, Federico: 41, 108
 della Viola, Alfonso: 68
 Deman, Thomas: 47
 Demerson, Geneviève: 165
 Demerson, Guy: 165
 Denores, Giason: 47-48
 Di Benedetto, Arnaldo: 128
 Di Cesare, Mario A.: 19
 di Cosimo, Piero: 16, 31
 Diderot, Denis: 76
 Dionisotti, Carlo: 8
 Distaso, Grazia: 95-96, 123
 Doglio, Federico: 35, 177
 Dolce, Lodovico: 34, 39-40, 49, 51-52, 67, 89-90, 108, 111, 118, 122, 138
 Domenichelli, Mario: 13, 20, 65
 Domenichi, Lodovico: 89-90, 92
 Doni, Francesco: 68
 Donizetti, Gaetano: 68
 Donneau de Visé, Jean: 108
 Dossi, Carlo (Pisani Dossi Carlo Alberto): 44
 Dovizi, Bernardo Bibbiena: 65-66, 68

- Du Bellay, Guillaume, s^r de Langey: 161
 Du Bellay, Joachim: 163
 Du Maine, Guillaume: 169
 Du Ryer, Pierre: 112
 Durand, Catherine: 76
- Eisaman Maus, Katharine: 70
 Elisabetta I Tudor: 58, 69, 71, 143-144
 Ellice, Thomas: 77
 Enrico II di Valois: 178-179
 Equicola, Mario: 218
 Erasmo da Rotterdam, Desiderio: 35, 166-167
 Eschilo: 35
 Esposito, Anna: 157
 Este, Alfonso II d': 178, 192, 195
 Este, Anna d': 178, 190, 197
 Este, Beatrice d': 67
 Este, Ercole II d': 18, 68, 95, 177-179, 185, 192, 197, 205
 Este, Ippolito d': 177
 Este, Isabella d': 67
 Estienne, Charles: 66
 Euripide: 35, 39, 122, 133, 175, 177-178, 182, 210
- Falugi, Giovanni: 73-74
 Fenton, Geffraie: 144
 Ferlito, Girolamo: 99
 Ferroni, Giulio: 66
 Figorilli, Maria Cristina: 152
 Fiorato, Adelin-Charles: 144
 Fletcher, John: 65
 Ford, John: 65-66, 68, 71-72, 74-75, 77
 Forni, Pier Massimo: 147
 Foscolo, Ugo: 43
 Fournel, Jean-Louis : 175
 Fracastoro, Girolamo: 143, 147
 Fragonard, Marie-Madeleine: 202
 Fuligni, Valerio: 40
 Fusillo, Massimo: 152
- Galand(-Halryn), Perrine: 165, 168-169, 171-173
 Galladei, Maffeo: 49, 89
 Gallagher, Catherine: 21
 Gallo, Valentina: 20, 49, 89, 95, 109, 123
 Garnier, Robert: 80
 Gavazzeni, Franco: 46
 Gentili, Vanna: 51
 Geronimus, Dennis: 16
 Giacomini, Lorenzo: 120
 Giacomo Stuart: 76
 Giazzon, Stefano: 67, 73
 Gibellini, Cecilia: 145
 Gibellini, Pietro: 131
 Gigliucci, Roberto: 125, 132, 135
 Gillies, John: 83
 Giorgione (Giorgio da Castelfranco): 12
 Giovenale, Decimo Giunio: 148
 Giovio, Giambattista: 43
 Giralaldi Cinzio, Giovan Battista: 10, 14-15, 18, 20-21, 34, 36-37, 39-40, 50, 58, 68, 72-73, 80, 89-90, 94-99, 101, 106, 120-121, 133, 135, 138, 144-145, 147-148, 150-151, 157, 175-200, 201-220
 Giralaldi, Celso: 178
 Giralaldi, Lilio Gregorio: 197
 Girolamo, Sofronio Eusebio: 157
 Giulio II, papa: 17
 Giulio, Rosa: 58
 Giunti, Filippo: 91
 Giusti, Simone: 18
 Giustiniano, Girolamo: 40
 Giustino, Marco Giuniano: 90
 Gonzaga, Curzio: 66
 Gonzaga, Elisabetta: 18
 Gonzaga, Francesco IV: 9
 Gorris Camos, Rosanna: 175, 202
 Gower, John: 73, 75
 Gratarolo, Bongianini: 38, 51-52, 57
 Greenblatt, Stephen: 20-21, 70
 Gregori, Elisa: 145

- Groto, Luigi (il Cieco d'Adria): 14, 34, 53, 119, 122-127, 136, 156-157
 Guaragnella, Pasquale: 214
 Guarini, Giovan Battista: 41
 Guastella, Gianni: 121
 Guercio, Vincenzo: 47, 136-137
 Guglielminetti, Marziano: 46, 153
 Guidoccio, Giacomo: 40
 Guidotti, Angela: 66
 Guillet-Laburthe, Suzanne: 159-161, 165-166
 Gunn, Giles B.: 21

 Hagen, Margareth: 95
 Hamer, Mary: 20
 Harbage, Alfred: 79
 Harris, Jonathan Gil: 83
 Haym Romano, Nicola Francesco: 51
 Higgs, Peter: 91
 Horne, Philip R.: 95, 176, 178, 184, 201
 Howard, Jean E.: 70
 Hugo, Victor: 68
 Huss, Bernhard: 123

 Iurilli, Antonio: 96

 Joannides, Paul: 17
 Jodelle, Étienne: 80
 Johnson, Samuel: 84
 Jossa, Stefano: 49
 Joukovsky, Françoise: 168

 Klinger, Friedrich Maximilian: 68
 Kristeller, Paul Oskar: 47

 Landi, Giulio: 19, 92, 94, 99
 Lanza, Diego: 119
 Le Maçon, Antoine: 144
 Lecointe, Jean: 168
 Lega, Giovanni Domenico: 51
 Leone X, papa: 18
 Leonico, Angelo: 51
 Leopardi, Giacomo: 40-41, 44
 Leroux, Virginie: 165
 Liviera, Giovan Battista: 40
 Livio, Tito: 109, 112, 115, 157, 205, 208
 Lodo, Antonio: 123
 Logan, Robert A.: 84
 Lombardi, Bartolomeo: 50
 Lombardi, Chiara: 65, 145
 Lorges, Gabriele di, conte di Montgomery: 178-179
 Lothian, John M.: 66
 Lovati, Lovato: 8
 Lucas (Fiorato), Corinne: 51, 181, 185, 190, 202
 Lucullo, Lucio Licinio: 18
 Lutero, Martin: 57, 176

 Machiavelli, Niccolò: 70, 98
 Madame de La Fayette (Marie-Madeleine Pioche de la Vergne): 113
 Maddaleni Capodiferro, Evangelista: 17
 Maestri, Delmo: 145
 Maffei, Girolamo: 17
 Maffei, Scipione: 42
 Maggi, Vincenzo: 50, 120
 Magie, David: 11
 Magnin, Etienne: 57
 Mairet, Jean: 43, 76, 107, 109-111
 Malatesta, Paolo: 49
 Manfredi, Muzio: 36-37, 41, 46, 52-53, 57-58, 61-62
 Manuzio, Aldo: 68
 Manzoni, Alessandro: 43
 Marengo, Franco: 65
 Marfè, Luigi: 143
 Margherita di Navarra 4
 Margolin, Jean-Claude: 144
 Marinazzo, Adriano: 16
 Marino, Giambattista: 41
 Martelli, Lodovico: 45-46, 63, 67
 Martelli, Mario: 11
 Martignone, Vercingetorige: 130, 135

- Masi, Giorgio: 148
 Maslanka-Soro, Maria: 47
 Massimiliano I d'Asburgo: 197
 Mastrocola, Paola: 89
 Mattioda, Enrico: 175
 Mazzacurati, Giancarlo: 148, 181
 Mazzali, Ettore: 15
 Medici, Cosimo I de': 15, 49
 Medici, Giuliano de': 18
 Melchiori, Giorgio: 22
 Menetti, Elisabetta: 10, 13, 20
 Mercadante, Saverio: 205
 Miani Negri, Valeria: 36
 Michele, Agostino: 38
 Middleton, Thomas: 65-66
 Milani, Marisa: 51
 Minervini, Francesco: 123
 Mocenigo, Alvise: 50
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin): 108, 114, 116
 Molina, Tirso de: 190
 Molinari, Carla: 175
 Montagnani, Cristina: 91
 Montefeltro, Federico da: 19
 Montefeltro, Guidubaldo da: 18
 Monteverdi, Claudio: 9
 Morabito, Raffaele: 152
 Morace, Aldo Maria: 130
 Morata, Olimpia Fulvia: 197
 Morelly, Étienne-Gabriel: 76
 Moretti, Walter: 183
 Morrison, Mary: 91, 96, 176, 201
 Mottola Molfino, Alessandra: 17
 Munson Deats, Sara: 84
 Musacchio, Enrico: 218
 Mussini Sacchi, Maria Pia: 91

 Natale, Mauro: 17
 Navarra, Margherita di: 144, 205
 Negri, Francesco: 51
 Nocita, Teresa: 153
 North, Thomas: 80

 Odenato, Settimio: 13
 Ojeda Calvo, Maria del Valle: 35
 Oldfield, Anne: 33
 Olszewski, Edward J.: 16
 Ongaro, Antonio: 41
 Orazi, Veronica: 154
 Orazio Flacco, Quinto: 39, 163
 Orsini, Virginio: 71
 Osborn, Peggy: 96, 176, 201
 Ovidio Nasone, Publio: 9, 49, 69, 71-72, 135, 151

 Pacca, Vinicio: 11
 Paccagnella, Ivano: 154
 Paciotto, Felice: 46
 Pade, Marianne: 185
 Painter, William: 142-144
 Pallavicino, Gaspare: 18
 Palumbo, Matteo: 148
 Panizza, Giorgio: 19
 Panofsky, Erwin: 72
 Paolino, Laura: 11
 Paolo III, papa: 178, 183, 187
 Parabosco, Girolamo: 51, 53, 56, 89
 Paratore, Ettore: 55
 Parenti, Giovanni: 18
 Park, Jennifer: 85
 Pascoli, Giovanni: 77
 Pausania: 77
 Pazzi de' Medici, Alessandro: 37, 40, 46, 89, 138
 Pellizzari, Patrizia: 211
 Pelous, Jean-Michel: 111
 Perez, Juan (Petreius): 66
 Perini, Gherardo: 12
 Perosa, Sergio: 141
 Pérouse, Gabriel A.: 144
 Pertusi, Agostino: 122
 Perugino (Pietro di Cristoforo Vannucci): 8
 Petrarca, Francesco: 10-11, 34, 44, 49, 91, 142, 152, 157, 172, 208
 Petrucci, Pandolfo: 9

- Piccolomini, Enea Silvio: 149
 Piéjus, Marie-Françoise: 202
 Pieri, Marzia: 121, 123, 129, 178
 Pindemonte, Giovanni: 205
 Pino, Marco: 9
 Pinturicchio (Bernardino di Betto Bet-
 ti): 8
 Pio, Emilia: 67
 Pistorelli, Celso: 20, 90, 92, 94, 102-
 103, 106
 Plaisance, Michel: 181
 Platone: 5, 129, 206
 Plauto, Tito Maccio: 66, 176
 Plutarco: 19, 80-82, 84-85, 90, 92, 94
 Pola, Paolo: 205
 Poma, Luigi: 46, 129
 Pontano, Giovanni: 159, 169
 Pope, Alexander: 33, 91
 Poppi, Antonino: 47
 Porto, Francesco: 184
 Possevino, Antonio: 50
 Pozzi, Giovanni: 8
 Pozzi, Mario: 175
 Pradi, Ludmilla: 145
 Prete, Antonio: 152
 Properzio, Sesto Aurelio: 17, 170-171
 Puleio, Bernardo: 47, 64

 Quarta, Daniela: 49, 185

 Rädle, Fidel: 19
 Razzi, Girolamo: 136-137
 Renata di Francia (R. di Valois-Orléans):
 97, 178-179, 183-185
 Revard, Stella Puce: 19
 Riccò, Laura: 96
 Ricco, Renato: 58, 138, 205
 Richelieu, Armand-Jean du Plessis de - :
 108, 113
 Rinaldi, Micaela: 176
 Rinuccini, Ottavio: 9
 Rivoltella, Pier Cesare: 120
 Roaf, Christine: 46, 68, 135
 Robortello, Francesco: 49, 120
 Rochon, André: 145
 Rojas, Fernando de: 176
 Romani, Felice: 68
 Romani, Werther: 202
 Romera Pintor, Irene: 14, 18, 20-21,
 40, 46, 95-96, 98, 145, 175-176, 178-
 179, 187, 192, 201-203, 206, 209-210
 Ross, Sarah Gwyneth: 206
 Rossi, Elisabetta: 90
 Rossi, Luca Carlo: 152
 Rossi, Vittorio: 136
 Rotunda, Dominic Peter: 207
 Rovetta, Alessandro: 12, 15
 Rowe, Nicholas: 36
 Rucellai, Giovanni: 39, 46, 67
 Ruffini, Franco: 66
 Ruggiero, Raffaele: 131
 Ruggirello, Fabio: 130
 Ruggle, George: 66
 Ruscelli, Girolamo: 99
 Russo, Emilio: 46
 Ryan, Lawrence V.: 19

 Sadoletto, Jacopo: 17
 Saint-Amant, Marc-Antoine Girard de:
 76
 Salmon Macrin, Jean: 13, 159-173
 Salsi, Claudio: 12
 Santagata, Marco: 214
 Saulini, Mirella: 49
 Savoia, Margherita di: 9
 Sayers, Dorothy L.: 38
 Scarpati, Claudio: 50, 58, 122, 133
 Schironi, Francesca: 36
 Schmitt, Arbogast: 119
 Schuwey, Christophe: 108
 Scorsone, Massimo: 19, 91
 Scrivano, Riccardo: 133
 Secchi, Niccolò: 66
 Selmi, Elisabetta: 46, 131
 Seneca, Lucio Anneo: 35, 40, 67, 98,
 122, 147, 210

- Serafini, Giacomo: 205
 Sertoli, Giuseppe: 65
 Servio Tullio: 67
 Sessa, Riccardo: 51
 Sforza, Battista: 19
 Shakespeare, William: 21-22, 65-66, 68-71, 79-80, 82-87, 141, 143, 145, 150-151, 153, 155, 190, 210
 Shell, Marc: 65
 Sherman, Stuart Pratt: 72
 Sidney Herbert, Mary (Duchess of Permroke): 80
 Sidney, Philip: 80
 Simbolotti, Chiara: 144
 Sirera, Josep Lluís: 145, 176, 192, 202
 Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi): 9
 Sofocle: 35, 40
 Solimano, Giannina: 97-98
 Sorel, Charles: 76
 Soubeille, Georges: 159-161, 168
 Sozzi, Bortolo Tommaso: 53
 Sozzi, Lionello: 144
 Spaggiari, Barbara: 123, 156
 Speroni, Sperone: 7, 46-50, 52-54, 57, 61, 66, 68, 72-73, 75, 111, 121, 133, 135-136
 Spevack, Marvin: 81
 Spike, John T.: 16
 Spila, Cristiano: 148
 Spinelli, Alessandro: 40, 51, 53, 56, 90
 Sricchia Santoro, Fiorella: 9
 Stinton, Thomas C.W.: 46
 Stock, Brian: 142
 Strada, Famiano: 71
 Striggio, Alessandro: 41
 Summo, Faustino: 46, 53-54
 Syson, Luke: 16
 Tasso, Torquato: 13-15, 40-41, 44, 46, 54, 128-135
 Tateo, Francesco: 95
 Tempera, Mariangela: 176
 Terenzio Afro, Publio: 189, 203
 Terrusi, Leonardo: 145, 149
 Tertulliano, Quinto Settimio Fiorente: 157
 Thomson, James: 33
 Tiepolo, Paolo: 136
 Tomasi, Franco: 128
 Tomassini, Stefano: 136
 Tonelli, Natascia: 18
 Torelli Benedetti, Barbara: 37
 Torelli, Ippolita: 19
 Torelli, Pomponio: 40, 47, 55, 127, 129, 136-139
 Tornabuoni, Lucrezia: 67
 Torre, Andrea: 127
 Tosini, Michele: 17, 32
 Tourneur, Cyril: 66
 Tramontana, Alessandra: 203
 Trissino, Giovan Giorgio: 33, 35, 40-44, 46, 50, 63-64, 67, 89, 95, 107-111, 120, 205
 Turco, Carlo: 53
 Twitchell, James B.: 65
 Urbini, Silvia: 16
 Vaglio Marengo, Carla: 65
 Valenti, Silvia: 9
 Valerini, Adriano: 52-53, 61
 Valerio, Adriana: 145
 Van Dine, S.S. (Williard Huntington Wright): 38
 Varchi, Benedetto: 45-46, 63
 Vasari, Giorgio: 11-12, 15-16, 91
 Vecchio, Silvana: 149
 Vecellio, Tiziano: 12
 Vega Carpio, Félix Lope de: 190
 Vela, Claudio: 19
 Velli, Giuseppe: 147
 Velo, Giovan Battista del:
 Venier, Maffeo: 58
 Ventricelli, Luca: 52
 Venturi, Franco: 211
 Venturi, Gianni: 130

- Venturini, Giuseppe: 61
Verdino, Stefano: 53-54, 129, 131-133
Vespucci, Simonetta: 16, 31
Vettori, Piero: 50, 120
Viala, Alain: 108
Villari, Susanna: 10, 13-14, 40, 48, 96-97, 147, 175, 201, 203-204, 207, 217
Virgilio Marone, Publio: 48, 61
Vives, Juan Luis: 165-166
Volta, Alessandra: 123
von Fritz, Kurt: 46

Waage Petersen, Lene: 185
Walker, Susan: 91

Warburg, Aby: 7, 20
Weber, Henry: 71
Weinberg, Bernard: 48, 120
Williams, Charles: 33
Williamson, Marilyn L.: 91
Witt, Ronald G.: 8
Wolf, Claudia Marie: 17
Woolf, Virginia: 141-142, 156

Zampolli, Luciana: 123
Zara, Ottaviano: 89
Zinani, Gabriele (Zinano): 120
Zoppio, Girolamo: 36

Finito di stampare
nel mese di Marzo 2019
da GESP – Città di Castello (Perugia)

