



BIBLIOTECA DI STUDI E TESTI ITALIANI

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

Comitato scientifico

Paolo Borsa, Pierantonio Frare, Christian Genetelli,
Uberto Motta, William Spaggiari

Segreteria di redazione

Sandra Clerc e Giacomo Vagni

Sandra Clerc

**«Di principio sì reo, qual
peggior fine io doveva sperar?»
Le tragedie italiane di metà
Cinquecento (1545-1565)**



Il volume è stato pubblicato con il contributo
del Dipartimento di Italiano dell'Università di Friburgo.

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

© 2022 Casa editrice Emil di Odoya srl

ISBN: 978-88-6680-449-9

I libri di Emil

Via C. Marx 21 – 06012 – Città di Castello (PG)

www.ilibridiemil.it

SOMMARIO

Premessa. Le ragioni di una scelta	7
1. La tragedia italiana tra il 1514 e il 1565: testi e dibattito critico	19
2. Il paratesto teatrale come luogo del discorso teorico sul genere tragico	55
3. Struttura e strutture della tragedia	89
4. Modelli e fonti	109
5. I personaggi	133
6. La politica in scena e la lezione dei contemporanei	167
7. Lo spettacolo della morte e le sue ragioni: Fortuna, giustizia, <i>hamartia</i>	219
Conclusione	253
Appendice bio-bibliografica	263
Ringraziamenti	283
Bibliografia	285
Indice dei nomi	325

Premessa. Le ragioni di una scelta

Comprendere il teatro cinquecentesco significa prima di tutto superare ogni richiesta di equilibrio e di coerenza (in senso crociano), per scoprire, nel *corpus* delle singole opere e delle soluzioni storico-intellettuali, il senso di un conflitto, di cui l'orrore giraldiano è una delle manifestazioni più clamorose e risentite.

M. ARIANI, *Tra classicismo e manierismo*, p. 118

Quin pessimorum principum exempla nonnunquam magis accendunt ad virtutem quam optimorum aut mediocrum.

D. ERASMUS, *Institutio principis christiani*

Dedicare oggi un volume alla tragedia italiana degli anni centrali del Cinquecento può apparire un esercizio ozioso. Eppure, senza avere la pretesa di rivoluzionare la valutazione critico-letteraria dei singoli testi, la ricerca che qui si presenta vuole evidenziare, attraverso i legami che possono essere messi in luce tra le opere tragiche apparse a stampa tra il 1545 e il 1565, la *koiné* (oltre che linguistica, tematica e valoriale) utilizzata dagli scrittori in questo arco di tempo. La tragedia italiana cinquecentesca, considerata spesso con sufficienza dalla critica estetica, che ne sottolinea lo scarso valore poetico e i versi dall'andamento a tratti francamente prosastico¹, assume infatti un ruolo fondamentale nel ripresentare sotto una nuova luce, di fatto innescata da interrogativi contemporanei, concetti e vicende dell'antichità.

A tutt'oggi manca uno studio monografico sulla prassi drammaturgica di metà Cinquecento, rappresentativa di quel momento storico peculiare (sono gli anni, a tacer d'altro, del Concilio di Trento). Notoriamente, la tragedia è genere che si lega alla realtà storico-politica e culturale dell'epoca nella quale

¹ Il titolo scelto per il libro vuole essere un *clin d'oeil* a tali giudizi negativi; la citazione è tratta dal *Hippolito* di Ottaviano Zara (vv. 1-2).

emerge. Essa riflette il contesto ideologico e filosofico, condiviso dall'autore e dal suo pubblico: nel caso del medio Cinquecento, una società caratterizzata da guerre, instabilità politica e conflitti religiosi, che la tragedia tenta di esorcizzare, o, al contrario, di demistificare².

L'interesse per il teatro rinascimentale italiano si è focalizzato in passato, e continua a focalizzarsi, principalmente sulla commedia, che ha dato frutti numericamente (e, secondo la maggior parte delle valutazioni, qualitativamente) più elevati rispetto alla tragedia. Il genere tragico, tuttavia, è all'epoca una vera e propria dominante della produzione letteraria, come testimoniato dalle oltre cento tragedie stampate nel corso del XVI secolo³. Attorno agli anni Sessanta-Settanta del XX secolo, contemporaneamente alla rinnovata cura riservata al Manierismo e al Barocco, si è dunque assistito a un *revival* degli studi dedicati alla produzione tragica, che hanno fatto seguito alle ormai datate compilazioni erudite dei primi anni del Novecento (delle quali, nonostante tutto, non possiamo ancora fare a meno, per la ricchezza documentaria e per lo sguardo d'insieme che esse offrono sul fenomeno, benché i giudizi sulle singole opere risentano del gusto e della prassi dell'epoca)⁴.

² Su questi aspetti si vedano almeno F.W. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1977 (ed. originale tedesca *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872); G. STEINER, *La morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 1992 (ed. originale inglese *The Death of Tragedy*, 1961); *Philosophy and Tragedy*, a cura di M. DE BEISTEGUI, S. SPARKS, London-New York, Routledge, 2000; G. GARELLI, *Filosofie del tragico. L'ambiguo destino della catarsi*, Milano, Mondadori, 2001; R. BARTHES, *Sul teatro*, Roma, Meltemi Editore, 2002 (ed. originale francese *Écrits sur le théâtre*, 2002). La rinascita della tragedia è d'altra parte vista da Paolo Cherchi come una conseguenza quasi inevitabile della temperie culturale cinquecentesca: «L'Europa sarà invasa da eroi tragici e da santi come mai prima, quando gli eroi erano ancora persone esemplari ma non per la loro eccezionalità, bensì per la loro "normalità", che raggiungeva la perfezione nell'onestade. I nuovi eroi si singolarizzano per i loro tratti insoliti, per l'eccezionalità, la dismisura. Non sarà del tutto casuale il fatto che il genere della tragedia cominci a fiorire anzi ad esplodere una volta che si teorizza la virtù eroica e che si comincia a dare grande importanza alle passioni, ché la tragedia nasce fra persone dalla volontà di virtù necessariamente eroica, perché magari deve opporsi a "caratteri" fortemente marcati da passioni incontenibili. La tragedia ha sempre luogo in un clima di dismisura» (CHERCHI, *Il tramonto dell'onestade*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016, p. 277).

³ La cifra si ricava dallo spoglio dei repertori indicati in bibliografia; il dato è confermato da quanto riportano P. MASTROCOLA, *Nimica fortuna: Edipo e Antigone nella tragedia italiana del Cinquecento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1996, p. 10, e C. LUCAS, *De l'horreur au «lieto fine»*. *Le contrôle du discours tragique dans le théâtre de Giraldis Cinzio*, Roma, Bonacci, 1984, p. 7 (che riferiscono la pubblicazione di quattordici testi nel primo terzo del Cinquecento, trentacinque nel secondo e ben sessantuno nell'ultimo terzo del secolo).

⁴ Queste le voci bibliografiche che sono state tenute presenti, e con le quali si è cercato di dialogare, nel presente lavoro: P. BILANCINI, *Giovambattista Giraldis e la tragedia italiana nel*

sec. XVI. *Studio critico*, Aquila, Premiata Tip. di B. Vecchioni, 1890; A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891 (II ed. rivista ed accresciuta; I ed. 1877; ristampa anastatica della II ed. Torino, Bottega d'Erasmus, 1971); M. BIANCALE, *La tragedia italiana del Cinquecento*, Roma, s.n., 1901; F. NERI, *La tragedia italiana del Cinquecento*. Firenze, Tipografia Galletti e Cocci, 1904; E. LIGUORI, *La tragedia italiana dai primi tentativi all'Orazia dell'Aretino*, Bologna, Zanichelli, 1905; E. BERTANA, *La tragedia*, Milano, Vallardi [1906]; B. CROCE, *La "tragedia" del Cinquecento*, «La Critica» XXVIII (1930), pp. 161-88 (poi, con il titolo *La tragedia*, in ID., *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1933, pp. 303-37); M. APOLLONIO, *Storia del teatro italiano. La tragedia*, Firenze, Sansoni, 1958; S. D'AMICO, *Storia del teatro drammatico*, Milano, Garzanti, 1958; G. GASPARINI, *La tragedia classica dalle Origini al Maffei*, Torino, UTET, 1963; M.T. HERRICK, *Italian tragedy in the Renaissance*, Urbana, The University of Illinois Press, 1965; E. BONORA, *La tragedia*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. E. CECCHI, N. SAPEGNO, vol. IV, *Il Cinquecento*, Milano, Garzanti, 1966, pp. 388-410; *Lingua e struttura nel teatro italiano del Rinascimento*, a cura di G. FOLENA, Padova, Liviana, 1970; *Il teatro classico italiano nel '500*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 9-12 febbraio 1969), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971; F. DOGLIO, *Il teatro tragico italiano*, Parma, Guanda, 1972; C. MUSUMARRA, *La poesia tragica italiana del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1972; R. MERCURI, *La tragedia*, in N. BORSELLINO, R. MERCURI, *Il teatro del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 1973, pp. 72-111; M. ARIANI, *Tra classicismo e manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1974; ID. (a cura di), *Il teatro italiano. La tragedia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1977; G. FERRONI, *Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1978; F. VAZZOLER, *Approssimazioni critiche per la tragedia italiana del Cinquecento*, «L'immagine riflessa», II (1978), pp. 84-94; *La rinascita della tragedia nell'Italia dell'Umanesimo*, Atti del IV Convegno di Studio (Viterbo, 15-17 Giugno 1979), Viterbo, Union Printing, 1979; C. BELLA, *Eros e censura nella tragedia dal Cinquecento al Settecento*, Firenze, Vallecchi, 1981; L. CASARSA, *Il teatro umanistico veneto. La tragedia*, Ravenna, Longo, 1981; S. FERRONE, *Il teatro del Cinquecento*, Firenze, Sansoni, 1982; L. ZORZI, G. INNAMORATI, S. FERRONE, *Il teatro del Cinquecento*, Firenze, Sansoni, 1982; A. TISSONI BENVENUTI, M.P. MUSSINI SACCHI, *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, Torino, UTET, 1983; M. CARLSON, *Theories of the Theater: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1984; *Teatro del Cinquecento, I: La tragedia*, a cura di R. CREMANTE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1987 [in seguito: CREMANTE, *La tragedia*]; M. PIERI, *La nascita del teatro moderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989; R. CREMANTE, *L'elaborazione della grammatica tragica cinquecentesca: applicazioni intertestuali*, in *La nascita della tragedia di poesia nei Paesi Europei*. Atti del Convegno organizzato a Vicenza, 17-20 maggio 1990, dal Centro studi del Teatro Medioevale e Rinascimentale e dall'Accademia Olimpica, a cura di M. CHIABÒ, F. DOGLIO, Viterbo, Union Printing, 1991, pp. 147-71; *Dalla tragedia rinascimentale alla tragicommedia barocca: esperienze teatrali a confronto in Italia e Francia*. Atti del convegno internazionale di studio, Verona-Mantova, 9-12 ottobre 1991, a cura di E. MOSELE, Fasano, Schena, 1993; a essi si affiancano i più recenti MASTROCOLA, *Nimica fortuna*; EAD., *L'idea del tragico. Teorie della tragedia nel Cinquecento*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1998; M. SARNELLI, «Col discreto pennel d'alta eloquenza». 'Meraviglioso' e Classico nella tragedia (e tragicommedia) italiana del Cinque-Seicento, Roma, Aracne, 1999; AA.VV., *La nascita del teatro moderno*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000; M. CANOVA, *Le lacrime di Minerva. Lungo i sentieri della commedia e della tragedia a Padova, Venezia e Ferrara tra il 1540 e il 1550*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002; S. DI MARIA, *The Italian Tragedy in the Renaissance. Cultural Realities and Theatrical Innovations*, Lewisburg, Bucknell

La ripresa delle indagini sulla tragedia italiana del Cinquecento nell'ultimo cinquantennio è caratterizzata, da un lato, dalla rilettura dei testi volta a tracciarne i legami con l'ambiente culturale che li ha prodotti, non da ultimo con la contemporanea formulazione di precetti teorici, che fa seguito alla pubblicazione della *Poetica* aristotelica; dall'altro, la rinnovata attenzione al genere coturnato è segnata dagli studi che esplorano gli aspetti inerenti la prassi scenica e dunque la dimensione performativa e spettacolare⁵. In anni

University Press, 2002; B. ALFONZETTI, *Finali tragici dal Cinquecento a Manzoni*, in *I finali. Letteratura e teatro*, a cura di B. ALFONZETTI, G. FERRONI, Bulzoni, Roma, 2003, pp. 41-71; V. GALLO, *Finito e non finito nella tragedia del Cinquecento. Per una drammatica del commiato*, ivi, pp. 73-92; EAD., *Da Trissino a Giraldi: miti e topica tragica*, Manziana, Vecchiarelli, 2005; F. RUGGIRELLO, *L'«occulta virtù» del testo: deissi ed ostensione nel teatro tragico del Cinquecento*, «Italia», II (2006), pp. 216-37; A. BIANCHI, *Alterità ed equivalenza. Modelli femminili nella tragedia italiana del Cinquecento*, Milano, Unicopli, 2007; A. PETRINI, *Il ruolo dell'attore nella trattatistica teatrale del Cinquecento: da Giraldi Cinzio a De' Sommi*, in *Nascita della storiografia e organizzazione dei saperi. Atti del Convegno internazionale di studi*, Torino, 20-22 maggio 2009, a cura di E. MATTIODA, Firenze, Olschki, 2010, pp. 279-88; L. RUGGIO, *Repertorio bibliografico del teatro umanistico*, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2011; S. DI MARIA, *The Poetics of Imitation in the Italian Theater of the Renaissance*, Toronto, University of Toronto Press, 2013; M. MASLANKA-SORO, *Il tragico nella tragedia italiana del Cinquecento alla luce della tradizione classica*, in «Rivista di letteratura italiana», XXXI.1 (2013), pp. 27-46; P. TRIVERO, *Il Cinquecento italiano: soggetti e varianti del canone tragico*, in *La tragédie et son modèle à l'époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne*, a cura di M. MASTROIANNI, Torino, Rosenberg & Sellier, 2015, pp. 177-90; P. VENTRONE, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 2016; *Le théâtre au miroir des langues. France, Italie, Espagne XVI^e-XVII^e siècles*, a cura di V. LOCHERT, M. VUILLERMOZ, E. ZANIN, Genève, Droz, 2018; M. DI DOMENICA, *Tragödie und Verhaltensnorm in der italienischen Renaissance*, Heidelberg, Winter, 2019; e si vedano i contributi riuniti in *Eroine tragiche del Rinascimento*, a cura di S. CLERC, U. MOTTA, Bologna, EMIL, 2019, cui si farà puntualmente riferimento nel corso del lavoro.

⁵ Oltre all'ampio M. POZZI, *Rassegna di studi rinascimentali*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXVII (1990), pp. 254-84; CLXVIII (1991), pp. 417-51; CLXIX (1992), pp. 567-98, si vedano i più specifici G. NOTO, *Bibliografia italiana*, in *Nascita della tragedia di poesia nei paesi europei*, Vicenza, 17-20 maggio 1990, a cura di M. CHIABÒ, F. DOGLIO, Centro Studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Accademia olimpica di Vicenza, 1991, pp. 405-554; A. CALZAVARA, *L'«amor soverchio» e lo «sfrenato sdegno». Rassegna di testi e studi sulla tragedia italiana del Cinquecento (con un'appendice secentesca) (1970-1993)*, «Lettere italiane», XLVI.4 (1994), pp. 642-76; V. GALLO, *La tragedia del Cinquecento: ancora una rassegna (1995-2000)*, «Esperienze letterarie», XXVI.1 (2001), pp. 99-104. Sull'importanza della *Poetica* aristotelica nel Rinascimento si veda G. DELLA VOLPE, *Poetica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1954; B. WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961; P.O. KRISTELLER, *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*, Roma, Donzelli, 1990, pp. 23-74; A. POPPI, *L'etica del Rinascimento tra Platone e Aristotele*, Napoli, La città e la storia, 1997; D. JAVITCH, *The Assimilation of Aristotle's Poetics in Sixteenth Century Italy*, in *The Cambridge History of Literary Criticism*, a cura di G.P. NORTON, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, vol. III, pp. 53-65; T. REISS, *Renaissance Theatre and the Theory of Tragedy*, ivi, pp. 231-47; A. CONTE, *La rinascita della Poetica nel Cinquecento italiano*, in *La Poetica*

più recenti, gli studiosi si sono chinati con profitto su alcuni momenti-chiave e poche figure privilegiate, fornendo, in molti casi, le lungamente auspiccate edizioni critiche: su Giangiorgio Trissino e la sua *Sophonisba*, considerata la prima tragedia “moderna” italiana⁶; sugli autori fiorentini degli anni Trenta⁷; su Sperone Speroni e Giovan Battista Giraldi Cinzio, che spiccano sia per il loro ruolo di pionieri e modelli per i tragediografi successivi, grazie al successo di *Canace* e *Orbecche*, sia per il fondamentale contributo teorico⁸;

di *Aristotele e la sua storia*, a cura di D. LANZA, Pisa, ETS, 2002, pp. 45-58; A. SCHMITT, *La Poetica di Aristotele e la sua reinterpretazione nella teoria poetica del Secondo Cinquecento*, ivi, pp. 31-43 (ma tutto il volume è naturalmente di grande utilità); B. KAPPL, *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*, Berlin-New York, de Gruyter, 2006; E. ZANIN, *Les commentaires modernes de la Poétique d'Aristote*, «Études littéraires», XLIII.2 (2012), pp. 55-83.

⁶ *La Sofonisba di Giangiorgio Trissino, con note di Torquato Tasso*, a cura di F. PAGLIERANI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1969 (ristampa dell'edizione curata da G. ROMAGNOLI, Bologna, 1884; si noti che oggi l'attribuzione delle annotazioni a Tasso è generalmente rifiutata); *Two Renaissance plays*, a cura di B. CORRIGAN, Manchester, Manchester University Press, 1975; *Atti del Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, Vicenza, 31 marzo – 1° aprile 1979, Odeo del Teatro Olimpico, a cura di N. POZZA, Vicenza, Accademia Olimpica, 1980; CREMANTE, *La tragedia*, pp. 1-162 e 971-74.

⁷ CREMANTE, *La tragedia*, pp. 163-257 e 975-76 (la *Rosmunda* di Giovanni Rucellai); P. COSENTINO, *Cercando Melpomene: esperimenti tragici nella Firenze del primo Cinquecento*, Manziana, Vecchiarelli, 2003; EAD., *Oltre le mura di Firenze. Percorsi lirici e tragici del classicismo rinascimentale*, Manziana, Vecchiarelli, 2008.

⁸ Su Speroni: N. SAVARESE, *In morte di Angelo Beolco detto Ruzante. La Canace dello Speroni*, «Biblioteca teatrale», XV-XVI (1976), pp. 170-90; M. ARIANI, *Il «puro artificio». Scrittura tragica e dissoluzione melica nella Canace di Sperone Speroni*, «il contesto», III (1977), pp. 79-140; CREMANTE, *La tragedia*, pp. 449-561 e 979-82. Su Giraldi: C. GUERRIERI CROCETTI, *G.B. Giraldi e il pensiero critico del sec. XVI*, Milano-Genova-Roma-Napoli, Società editrice Dante Alighieri, 1932; P.R. HORNE, *The Tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi*, Oxford, Oxford University Press, 1962; M. ARIANI, *L'Orbecche di G.B. Giraldi e la poetica dell'orrore*, «Rassegna della Letteratura italiana», LXXV.3 (1971), pp. 432-50; R. BRUSCAGLI, *G.B. Giraldi: drammaturgia ed esperienza teatrale*, Ferrara, Stabilimento Artistico Tipografico Editoriale, 1972; G.B. GIRALDI CINZIO, *Scritti critici*, a cura di C. GUERRIERI CROCETTI, Milano, Marzorati, 1973; R. MERCURI, *L'«Orbecche» di G.B. Giraldi Cinthio: il tema del fato e la teoria controriformistica della tragedia*, «Annali della Libera Università della Tuscia», III.4 (1973-1974), pp. 1-35; M. ARIANI, *Ragione e furore nella tragedia di G.B. Giraldi Cinthio*, in *Tra classicismo e manierismo*, pp. 115-78; ID., *La trasgressione e l'ordine. L'Orbecche di G.B. Giraldi Cinthio e la fondazione del linguaggio tragico cinquecentesco*, «La rassegna della letteratura italiana», LXXXIII.1-3 (1979), pp. 117-80; R. BRUSCAGLI, *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983; LUCAS, *De l'horreur au «lieto fine»*; CREMANTE, *La tragedia*, pp. 259-448 e 977-78 (per l'*Orbecche*), e 881-967 e 988-1003 (per l'*Egle*); *Atti delle giornate di studio dedicate a Giovan Battista Giraldi Cinzio*, organizzate dall'Istituto di studi rinascimentali e dal Centro di studi su Matteo Bandello e la cultura rinascimentale, nei giorni 27-29 aprile 1989, a cura di R. BRUSCAGLI, U. ROZZO, fascicolo monografico di «Schifanoia», XII (1991); G.B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996; C. LUCAS FIORATO, *Entre explosions sanguinaires et étouffement des forces vives: le personnage tragique chez Giraldi Cinzio*, in *Le personnage tragique*, a cura di M. TANANT, «Arzaná. Cahiers de littérature médiévale italienne»,

sulla tragedia di fine secolo, in particolare sul *Torrismondo* di Torquato Tasso, considerato da molti il capolavoro tragico italiano del Cinquecento⁹. Da ultimo, l'attenzione è stata rivolta anche alla produzione tragica del veneziano Lodovico Dolce e all'unica tragedia di Pietro Aretino, l'*Orazia*¹⁰; mentre

XIV (2012), pp. 69-91; M. HAGEN, *La "retorica esemplare" della tragedia di Giralaldi*, in *Giovan Battista Giralaldi Cinthio. Hombre de Corte, Preceptista y creador. Universitat de València*, 8 al 10 de Noveembre de 2012. Atti a cura di I. ROMERA PINTOR, in «Critica Letteraria», a. XLI, nn. 159-160 (2013), pp. 335-64; e si vedano ora I. ROMERA PINTOR, *Bibliografia giraldiana "vingt ans après"*, Madrid, Fundación Updea, 2018, e la bibliografia costantemente aggiornata sul sito della rivista online «Studi giraldiani. Letteratura e teatro» (www.studigiraldiani.it). Sulla polemica: C. ROAF, *A sixteenth century anonimo: the author of the Giudicio sopra la tragedia di Canace e Macareo*, «Italian Studies», XIV (1959), pp. 49-74; E. BONORA, *La teoria del teatro negli scrittori del Cinquecento*, in *Retorica e invenzione*, Milano, Rizzoli, 1970; S. SPERONI, *La Canace e altri scritti in sua difesa* – G.B. GIRALDI Cinzio, *Scritti contro la Canace: Giudizio ed Epistola latina*, a cura di C. ROAF, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1982; C. ROAF, *Retorica e poetica nella Canace. Sperone Speroni*, Padova, Editoriale Programma, 1989, pp. 169-91; S. JOSSA, *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Napoli, Vivarium, 1996; V. GALLO, *Sull'epistola latina a Sperone Speroni attribuita a Giovan Battista Giralaldi Cinthio*, «Studi giraldiani», V (2019), pp. 233-63.

⁹ C. SCARPATI, *Tragedie di fine secolo. Torelli, Venier, Ingegneri*, in *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita & Pensiero, 1987, pp. 188-230; si vedano inoltre il già citato volume miscelaneo *Dalla tragedia rinascimentale alla tragicommedia barocca*; T. TASSO, *Il re Torrismondo*, a cura di V. MARTIGNONE, Milano, Fondazione Pietro Bembo – Parma, Guanda, 1993; ID., *Aminta; Il re Torrismondo; Il mondo creato*, a cura di B. BASILE, Roma, Salerno Editrice, 1999; I. RAYEVSKY, *La tragedia del tardo Rinascimento*, Palermo, Herbita, 1999; S. VERDINO, *Il Re Torrismondo e altro*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2007; P. MONTORFANI, *Uno specchio per i principi. Le tragedie di Pomponio Torelli (1539-1608)*, Pisa, Edizioni ETS, 2010.

¹⁰ Su Dolce: M. PEREGO, *I rifacimenti euripidei di Lodovico Dolce*, «Zetesis», III (1988), pp. 25-48; L. BORSETTO, *L'«ufficio di tradurre»: Lodovico Dolce dentro e fuori la stamperia giolittiana*, in *Culture et professions en Italie (XVI-XVII siècles)*. Études réunies par A.CH. FIORATO, «Chaiers de la Renaissance italienne», II (1989), pp. 99-115; CREMANTE, *La tragedia*, pp. 729-877 e 986-87; R.H. TERPENING, *Lodovico Dolce, Renaissance Man of Letters*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1997; R. CREMANTE, *Appunti sulla grammatica tragica di Ludovico Dolce*, «Cuadernos de Filología Italiana», V, 1998, pp. 279-90; A. NEUSCHÄFER, *Lodovico Dolce als dramatischer Autor im Venedig des 16. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Klostermann, 2004; S. GIAZZON, *Venezia in coturno. Lodovico Dolce tragediografo (1543-1557)*, Roma, Aracne, 2011 (che raccoglie i risultati di precedenti ricerche); *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi. I. Passioni e competenze del letterato*, a cura di P. MARINI, P. PROCACCIOLI, Manziiana, Vecchiarelli, 2016. Su Aretino: P. LARIVAILLE, *L'Orazia de l'Arétin, tragédie des ambitions déçues*, in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance* (première série), études réunies par A. ROCHON, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1973, pp. 279-360; F. CROCE, «E tu Orazio, china / la testa al giogo» (*Orazia* V 426-7), «Studi di filologia e letteratura», II-III (dedicati a Vincenzo Pernicone), 1975, pp. 201-34; G. PETROCCHI, *La fortuna europea dell'Aretino*, in *Le théâtre italien et l'Europe. XV-XVII^e siècles*. Études [...] publiées sous la direction de Ch. BEC, J. MAMCZARZ, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, pp. 95-105; CREMANTE, *La tragedia*, pp. 563-727 e 983-85.

altri testi, come vedremo, sono stati studiati in contributi che trattano temi specifici e circoscritti.

Dalle ricerche appena ricordate emergono divergenze anche importanti, che riguardano in particolare le fonti e i modelli formali del tragico cinquecentesco. Gli argomenti delle tragedie rinascimentali traggono infatti largamente ispirazione dai testi drammaturgici dell'antichità, dalla mitologia, dalla storiografia classica e medievale, e soltanto in pochi casi dall'epoca contemporanea, o si fondano, come in Giraldi, su una trama d'invenzione. Per questa ragione, i testi sono spesso (tuttora) considerati semplici traduzioni o rimaneggiamenti, privi di qualsiasi originalità. Ciononostante, di recente si sono iniziati a riconoscere i numerosi e precisi riferimenti alla contemporaneità reperibili all'interno della maggior parte delle opere tragiche, che mostrano lo sforzo, tipico del Rinascimento, di attualizzare il passato, utilizzato per comprendere e spiegare il presente, e manifestano dunque il nuovo messaggio affidato ai testi¹¹. Come noto, la riscoperta dei classici durante il periodo umanistico si attualizza, nella pratica della produzione letteraria, attraverso il processo della riscrittura. Le opere degli antichi sono riprese e rielaborate dagli autori dell'epoca, consci che questi testi erano già in grado di veicolare efficacemente i messaggi politici, morali e culturali che essi ritenevano essenziali all'erudizione del pubblico e all'edificazione del sovrano. Witt si spinge notoriamente fino a identificare nella riscrittura la chiave della cultura umanistica: «The humanist writer [...] endeavored through imitation to establish reciprocity between his own text and the subtext or subtexts that he chose to imitate. [...] Success in the ensuing dialogue with the past rested on the humanist's ability to establish the identity of his own voice, while at the same time borrowing weight and authority for that voice from ancient voices concurrently present in the subtexts»¹². Concepire la riscrittura umanistica come "letteratura di seconda mano" significherebbe misconoscere non solo il ruolo che questa ripresa gioca nella rivalutazione di testi chiave del passato, ma anche deformare il loro impatto e la loro originalità. Riaffermando l'importanza fondamentale di una storicizzazione della letteratura e la necessità imprescindibile della dialettica tra produzione e fruizione nell'analisi degli oggetti culturali, Jauss ha sottolineato lo spiccato carattere performativo di questi testi – una caratteristica che non può essere desunta unicamente dalla loro lettera, ma che diviene apparente una volta presa coscienza del loro posi-

¹¹ Si veda ad esempio C. MUSUMARRA, *Imitazione poetica e realtà di vita nella tragedia rinascimentale*, «Critica letteraria», XVI (1988), pp. 627-39.

¹² R.G. WITT, *In the Footsteps of the Ancients. The Origins of Humanism from Lovato to Bruni*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2000, p. 500.

zionamento in una più ampia rete di convenzioni sociali e concezioni antropologiche caratteristiche dell'epoca esaminata¹³. Questa forza performativa, come è stato notato per altri ambiti artistici, è particolarmente importante per la comprensione del teatro tragico nella sua doppia natura di genere erudito e di intrattenimento di massa¹⁴.

I modelli formali delle tragedie di metà Cinquecento si riducono invece, essenzialmente, a due: l'*Orbecche* di Giralaldi e la *Canace* di Speroni. Ma chi tra loro esca vincitore nella lunga polemica che li oppose, diventando il modello incontrastato della tradizione successiva, è problema assai dibattuto. Per alcuni, tra cui Marco Ariani e Stefano Jossa¹⁵, è il padovano a spuntarla su Giralaldi, quest'ultimo portavoce di una soluzione cortigiana e umanistica ormai fuori moda, di contro alla più moderna filosofia aristotelica e allo stile letterario ricco di fioriture retoriche del rivale. Philip Horne, Corinne Lucas e Susanna Villari sono invece convinti del contrario¹⁶, poiché Giralaldi anticipa, nella loro lettura, la fortuna della tragicommedia, dominante nel Seicento (una posizione condivisa da Carlo Dionisotti, come dimostra la sua recensione al volume di Horne)¹⁷. La polemica sulla tragedia di metà Cinquecento è così spesso ricondotta allo scontro tra la "scuola padovana", aristotelica, e la "scuola ferrarese", platonica, che certamente influisce a lungo sulla prassi scrittoria degli autori, e che tuttavia non sembra risultare, nei fatti, in una contrapposizione netta tra le due concezioni filosofico-letterarie, come emergerà nel corso del presente lavoro.

Il periodo scelto per l'indagine non è casuale. Numerose proposte di periodizzazione, sulla scorta della tripartizione avanzata da Ferdinando Neri, identificano i decenni centrali del secolo come momento di particolare rilievo per lo sviluppo del genere. Al primo trentennio, dominato dai tragediografi fiorentini, fa seguito quello della cosiddetta "riforma giraldiana", cui partecipano anche Speroni, Aretino e Dolce; infine, l'ultimo trentennio del Cinquecento vede la nascita e l'evoluzione della tragedia proto-barocca e controriformistica, che subisce contaminazioni e mutamenti per effetto dei

¹³ H.R. JAUSS, *Storia della letteratura come provocazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2016.

¹⁴ Cfr. A. QUONDAM, *Rinascimento e classicismi. Forme e metamorfosi della modernità*, Bologna, il Mulino, 2013.

¹⁵ ARIANI, *Tra classicismo e manierismo*; JOSSA, *Rappresentazione e scrittura*.

¹⁶ HORNE, *The tragedies*; LUCAS, *De l'horreur au «lieto fine»*; G.B. GIRALDI CINTHIO, *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.

¹⁷ C. DIONISOTTI, recensione a HORNE, *The tragedies of Giambattista Cinthio Giralaldi*, «Giornale storico della Letteratura italiana», CXL (1963), pp. 114-21. L'opinione di Dionisotti sulle abilità letterarie di Giralaldi è tuttavia decisamente negativa.

generi poi prediletti nel Seicento, come la favola pastorale e il melodramma. La successiva proposta di Paola Mastrocola – che non pare aver riscosso ampia fortuna – invita a rivedere la suddivisione canonica in favore di una più semplice bipartizione; il discrimine cadrebbe così a mezzo del Cinquecento. È nella prima metà del secolo che avverrebbero, infatti, le innovazioni più importanti, anche dal punto di vista del dibattito teorico; dagli anni Cinquanta si assisterebbe invece a una semplice ripetizione di stilemi, motivi e forme, appesantiti in senso moraleggiante. Inoltre, i modelli tragici prevalenti nell'uno e nell'altro periodo sarebbero distinti: l'*Antigone* nella prima metà del secolo, l'*Edipo* nella seconda¹⁸.

La maggiore importanza assunta dal modello edipeo nel secondo Cinquecento sorprende poco, quando si consideri che esso era stato indicato da Aristotele nella *Poetica* come il migliore, per la presenza del doppio meccanismo di peripezia e agnizione, e che proprio dalla metà del secolo si moltiplicano le edizioni, le traduzioni e i commenti al trattato aristotelico. Edipo è inoltre il perfetto personaggio mezzano, che commette il proprio peccato per errore e ignoranza, non per malvagità, e nonostante questo è punito, perché si è pur sempre macchiato di peccato: un esempio che s'inserisce a perfezione nella morale dell'età controriformistica¹⁹. Tuttavia, come dimostrato da numerosi studi e come dirò in seguito, la preferenza per un modello o per l'altro non è mai esclusiva; ai tragici greci, inoltre, dev'essere affiancato il latino Seneca, che proprio nel corso della prima metà del Cinquecento influisce fortemente sui tragediografi²⁰.

¹⁸ MASTROCOLA, *Nimica fortuna*, passim; D. JAVITCH, *La canonizzazione dell'Edipo Re nell'Italia del sedicesimo secolo*, in *Teatro e palcoscenico dall'Inghilterra all'Italia. 1540-1640*, a cura di A.M. PALOMBI CATALDI, Roma, 2001, pp. 17-43 (trad. it. di R. Camerlingo). Entrambe le vicende, naturalmente, hanno avuto un'amplessissima fortuna, e il fascino che suscitano dura tuttora, come mostrano i numerosi volumi anche recentissimi a loro dedicati; a titolo esemplificativo, *Antigone, volti di un enigma*, a cura di R. ALONGE, Bari, Pagina, 2008; *Antigone e le Antigoni: storia, forme, fortuna di un mito*, a cura di A.M. BELARDINELLI, G. GRECO, Milano, Mondadori, 2010; E. PORCIANI, *Nostra sorella Antigone*, Catania, Villaggio Maori, 2017. M. BETTINI, G. GUIDORIZZI, *Il mito di Edipo: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2004.

¹⁹ Tra i principali sostenitori di questa tesi LUCAS, *De l'horreur au «lieto fine»*; MASTROCOLA, *Nimica fortuna*; ARIANI, *Tra classicismo e manierismo*.

²⁰ A. DAL PRA, *L'influenza d'Euripide nel teatro tragico italiano nei secc. XVI, XVII, XVIII*, Messina, Industrie Grafiche Meridionali, 1927; E. SCHAPIRA, *Der Einfluss des Euripides auf die Tragödie des Cinquecento*, Würzburg, 1935; A. PERTUSI, *La scoperta di Euripide nel primo Umanesimo*, «Italia medioevale e umanistica», III (1960), pp. 101-52; ID., *Il ritorno alle fonti del teatro greco classico: Euripide nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, in *Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento*, a cura di A. PERTUSI, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 205-24; M. ARIANI, *L'Orbecche di G.B. Giraldis e la poetica dell'orrore*, «La rassegna della letteratura italiana», LXXV

Il presente studio invita a riconsiderare le periodizzazioni proposte finora, mettendo in rilievo l'importanza dell'arco cronologico qui indagato (1545-1565), che presenta caratteristiche peculiari. Il ventennio centrale del secolo si trova infatti a fungere da cerniera tra due momenti: il primo, in cui il genere tragico è rifondato e sono avanzate le prime proposte teoriche; il secondo, in cui la tragedia risente degli influssi del mutato clima culturale (dopo la conclusione del Concilio tridentino) e assume caratteristiche oggettivamente differenti²¹. Il *corpus* testuale studiato si compone di diciotto opere, apparse per la prima volta a stampa tra il 1545 e il 1565²². Le tragedie appartengono

(1971), pp. 432-50; E. PARATORE, *Nuove prospettive sull'influsso del teatro classico nel '500, in Dal Petrarca all'Alfieri*, Firenze, Olschki, 1975; A. PORRO, *Volgarizzamenti e volgarizzatori di drammi euripidei a Firenze nel Cinquecento*, «Aevum», LV (1981), pp. 481-507; M. MUND-DOPCHIE, *La survie d'Eschyle à la Renaissance: éditions, traductions, commentaires et imitations*, Lovanii, aedibus Peeters, 1984; A. PEVIANI, *Alessandro Pazzi de' Medici traduttore del Ciclope di Euripide*, «Rendiconti dell'Istituto Lombardo» (Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche), XCCVIII (1994), pp. 3-24; J.C. SALADIN, *Euripide luthérien?*, «Mélanges de l'École française de Rome», CVIII.1 (1996), pp. 155-70; E. PARATORE, *Seneca tragico: senso e ricezione di un teatro*, a cura di C. QUESTA, A. TORINO, con postfazione di M.L. DOGLIO, Urbino, QuattroVenti, 2011.

²¹ Non sarà inutile ricordare che Giraldi è attivo come drammaturgo tra il 1541 (quando è rappresentata per la prima volta l'*Orbecche*) e il 1563 (probabile data di composizione della sua ultima tragedia, l'*Epitia*). L'*Orbecche* è tuttavia l'unico testo tragico pubblicato dall'autore, ed è chiaro che le otto trag(icommedie successive – sei delle quali presentano l'innovazione del lieto fine –, benché rappresentate almeno una volta in pubblico (con l'eccezione dell'*Epitia*), non poterono influire con la stessa forza sui tragediografi contemporanei, se non altro per la minor diffusione che conobbero. L'*Orbecche* sarà ristampata, clandestinamente o con il benestare dell'autore, dieci volte nel Cinquecento dopo la *princeps* del 1543 (Venezia, Figliuoli d'Aldo). Sulle tragedie del ventennio si veda anche V. GALLO, *Colpa, peccato, errore: categorie femminili dell'hamartia, in Eroine tragiche del Rinascimento*, pp. 45-64.

²² Sono state escluse dallo studio alcune opere spesso indicate nei repertori come parte del *corpus* tragico del Cinquecento: la *Tragedia del libero arbitrio* di Francesco Negri (1546), la *Tragedia* di Daniello Barbaro (1548), la *Pescara* di Luca Contile (1550), *Il Soldato* di Angelo Leonico (1550), l'*Altea* di Niccolò Carbone (1559), la *Panthia* di Rinaldo Corso (1560), e la *Cangenia* di Beltramo Poggi (1561). Il primo (*Tragedia del libero arbitrio*) è un testo di propaganda protestante in forma di dialogo, che poco ha a che vedere con il genere classico. La *Tragedia* di Barbaro (edita ora in D. BARBARO, *Tragedia*, a cura di C. LUCAS, «Quaderni veneti», XV, 1992, pp. 3-76) era inedita all'epoca, e non ho preso qui in considerazione testi manoscritti. La *Pescara* e la *Cangenia* sono in realtà stampati con i titoli, rispettivamente, di commedia e di tragicommedia; i personaggi e le vicende rappresentate, anche nel secondo caso, si appartengono maggiormente alla tradizione comica (cfr. G. CICALI, *Beltramo Poggi e il suo teatro per i giovani Medici tra l'assedio di Siena e l'inventio crucis*, «Studi rinascimentali», IX, 2011, pp. 141-60). Simile discorso vale per *Il Soldato* (edito in A. LEONICO, *Il soldato*, a cura di M. MILANI, «Quaderni veneti», XIII, 1991, pp. 7-129; e si veda, dello stesso curatore, *Il Soldato di Angelo Leonico come Anticanace*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLVI, 1979, pp. 534-40), di difficile collocazione all'interno delle consuete suddivisioni dei generi teatrali per la commistione di elementi tragici (ombre infernali, sogni premonitori, finale luttuoso) e comici (personaggi di

alle diverse tipologie già menzionate in precedenza: testi ispirati alla storia e all'epica romana (l'*Asdrubale* di Iacopo Castellini, le due *Cleopatra* di Cesare de' Cesari e di Alessandro Spinelli, la *Didone* di Lodovico Dolce), medioevale (la *Romilda* di Cesari) o giudeo-romana (l'*Antigono* di Conte da Monte, la *Marianna* di Dolce), a drammi greci, riscritti o più latamente presi a modello per la trama (l'*Edippo* di Giovan Andrea dell'Anguillara, il *Flaminio* di Giuseppe Baroncini, l'*Ifigenia* e la *Giocasta* di Dolce), oppure di argomento mitologico (l'*Altea* di Bongiovanni Gratarolo, le due *Medea* di Dolce e di Maffeo Galladei, le due *Progne* di Lodovico Domenichi e di Girolamo Parabosco, la *Scilla* di Cesari). Per la maggior parte di essi è attestata almeno una rappresentazione, avvenuta in scuole, accademie o davanti al pubblico delle corti signorili²³. Ferrara, Mantova e Venezia sono i principali punti di riferimento dei tragediografi di metà Cinquecento, che, pur essendo originari di varie regioni d'Italia, sono attivi soprattutto nelle accademie veneto-padane, e spesso operano, a vario titolo, nell'industria tipografica della Serenissima.

Dopo una breve rassegna dei testi e degli autori principali del periodo primo-cinquecentesco, e identificati i punti-chiave del dibattito teorico sulla tragedia, che proprio in quegli anni insorge con forza all'interno della realtà culturale italiana (cap. 1), il presente lavoro intende mostrare il ventaglio di scelte messe in opera intorno alla metà del secolo, e l'eventuale orizzonte di possibilità aperte o precluse in relazione a fattori o elementi culturali esterni, quali la provenienza, il luogo e l'ambito di formazione e di attività, l'appartenenza a circoli letterari e accademie o la frequentazione di corti principesche²⁴. Al periodo studiato può essere ricondotta la pubblicazione a stampa di

ceto basso o medio, lingua fortemente caratterizzata in senso vernacolare). Molti gli elementi che si distanziano dal canone tragico anche nella *Panthia*, scritta probabilmente ben prima del 1547 (anno di morte della dedicataria, Vittoria Colonna); non ho invece potuto consultare, nonostante gli sforzi profusi, la *Altea* di Carbone, e l'*Annegata* dell'Infiammato delle donne (Padova, 1551). Nessuna traccia ho trovato della *Morte di Cristo*, pur menzionata dai repertori.

²³ Le occasioni delle rappresentazioni note sono riportate nell'appendice bio-bibliografica, che comprende anche notizie sugli autori e una sinossi delle trame delle loro opere. Dal 1539 l'Accademia Olimpica di Vicenza si dota di un teatro ligneo edificato dall'architetto Sebastiano Serlio; nel 1562 Andrea Palladio vi prepara la scenografia della *Sofonisba* di Trissino, rappresentata per la prima volta con ricchi apparati. Il Teatro Olimpico è realizzato tra il 1580 e il 1585, ed è inaugurato da Angelo Ingegneri con l'*Edipo re* di Sofocle tradotto da Orsatto Giustinian. Si veda A. GALLO, *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico: con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, Milano, Il Polifilo, 1973. Per l'epoca precedente: F. RUFFINI, *Teatro prima del teatro: visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1983.

²⁴ Ad esempio, Federico Doglio critica la tesi di Marco Ariani, per il quale la tragedia riflette l'ideologia della corte, affermando che «la storia della nostra tragedia cinquecentesca è piuttosto complessa, proprio perché costituita da una serie di testi rivelatori della crisi politica e morale della società di quel tempo e, quindi, dei suoi autori, ognuno dei quali tuttavia ebbe,

una ventina di testi tragici²⁵, a oggi poco o per nulla studiati, i cui autori sono spesso letterati dilettanti scarsamente documentati dai repertori biografici (opere e autori sono presentati nell'Appendice bio-bibliografica). Il lavoro ha un taglio prettamente storico-contenutistico; brevi e puntuali escursioni in ambito linguistico, metrico e stilistico sono pertanto funzionali alla specificità dell'analisi proposta²⁶. Essa si focalizza in un primo momento sugli elementi dibattuti nelle polemiche coeve: dopo una ricognizione sugli elementi teorici discussi nei paratesti teatrali (cap. 2), sono esaminate la struttura (cap. 3), le fonti e i modelli adottati (cap. 4), nonché i personaggi-tipo messi in scena (cap. 5). Nella parte finale si discutono due argomenti che emergono con forza dall'insieme dei testi: il tema politico (cap. 6) e quello morale (cap. 7). Nella conclusione verranno tirate le fila di questo discorso, presentando gli elementi di maggior interesse emersi durante la ricerca. Essi confermano che la tragedia, anche a metà Cinquecento, è lungi dall'essere un semplice esercizio accademico, e anzi serve da cassa di risonanza per dibattiti e problemi reali della società del tempo, con sviluppi, talvolta, non privi di originalità e forza persuasiva.

come è ovvio, un rapporto variamente modulato col potere» (F. DOGLIO, *Autori di tragedie e di drammi pastorali*, in Id., *Storia del teatro. Il Cinquecento e il Seicento*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 79-118, alle pp. 88-89). Si veda inoltre G. ULYSSE, *Théâtre et société au Cinquecento*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1984. Sulla società di metà Cinquecento, utilissimo G.P. ROMAGNANI, *La società di antico regime (XVI-XVIII secolo). Temi e problemi storiografici*, Roma, Carocci, 2010.

²⁵ La ricerca, come detto, non prende in considerazione le rappresentazioni sacre, le tragedie rimaste allo stadio di manoscritto, né quei testi che, composti nel periodo in esame, saranno pubblicati soltanto in seguito. Non risultano stampate, per esempio, le «molte tragedie» del bergamasco Fausto Redrizzati, citate da Quadrio, con particolare menzione di una *Antonia da Bergamo*. Manoscritta anche l'*Atalanta* di Cesare Odoni (che Quadrio dice trovarsi alla biblioteca Estense); si veda F.S. QUADRIO, *Della storia, e della ragione d'ogni poesia. Volume terzo*, Milano, Per Ferdinando Pisarri, 1743, Lib. I, Dist. I, Cap. IV, particella II (per il ventennio che ci interessa, cfr. pp. 66-69). Altri testi menzionati da Allacci nella *Drammaturgia* tra le opere rimaste manoscritte sono successivi al periodo studiato.

²⁶ L'analisi stilistica di questi testi, che sicuramente darebbe frutti interessanti, è sembrata incongruente in uno studio sostanzialmente storico-critico, sulla ricezione, riattivazione e fruizione dei modelli; il comportamento dei singoli autori avrebbe infatti dovuto essere misurato alla luce e nel contesto di tutta la letteratura dell'epoca. L'appendice bio-bibliografica riporta l'edizione cui si è fatto riferimento per le citazioni. Quando disponibili, si sono seguite le edizioni moderne, rispettandone i criteri. Nel caso delle cinquecentine, il testo è stato trascritto con criteri conservativi: mi sono limitata a distinguere, quando necessario, 'u' da 'v', a uniformare gli accenti e gli apostrofi all'uso moderno, e a eliminare la maiuscola all'inizio dei versi, quando non richiesta dalla punteggiatura.

1. La tragedia italiana tra il 1514 e il 1565: testi e dibattito critico

La messa in scena dell'*Hippolytus* di Seneca (come allora era conosciuta la *Fedra*) a Roma, nel 1486, segna uno dei momenti fondamentali della storia del teatro moderno¹. Questa rappresentazione rompe di fatto un silenzio iniziato nella tarda epoca imperiale e protrattosi fino alla fine del Medioevo, e ripropone agli spettatori un genere letteralmente scomparso per lunghi secoli². Nel Medioevo, il concetto stesso di tragedia aveva assunto sfumature semantiche molto ampie, con applicazioni eterogenee e persino divergenti, per lo più indipendenti dal genere letterario di riferimento, a causa della mancanza di concreti esempi testuali (allorché si era perduta la diretta conoscenza del *corpus* dei tragediografi greci e latini)³, e della difficoltà di raccazzarsi fra le frammentarie e in larga parte contraddittorie indicazioni che si

¹ Nello stesso anno a Ferrara si inaugura la serie delle recite carnevalesche di Plauto e Terenzio volgarizzati, che daranno il via alla straordinaria stagione comica cinquecentesca, ed esce il *De architectura* di Vitruvio, a cura di Giovanni Sulpizio da Veroli.

² Per questi aspetti, rinvio alla sintesi di G. CARDINALI, G. GUASTELLA, *La tragedia nel Medioevo*, in *Le rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizioni europee*, a cura di G. GUASTELLA, Roma, Carocci, 2013², pp. 125-66, che propone in conclusione una rassegna bibliografica di indubbia utilità. Vanno però citati almeno i lavori di F. MAROTTI, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1974; TISSONI BENVENUTI, MUSSINI SACCHI, *Teatro del Quattrocento*; M. PIERI, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana, 1983; S. PITTALUGA, *La scena interdetta. Teatro e letteratura fra Medioevo e Umanesimo*, Napoli, Liguori, 2002.

³ A tutt'oggi la conoscenza della tragedia antica è limitatissima: una trentina le opere greche che ci sono pervenute, tutte riconducibili a un momento preciso della tradizione (la tragedia attica del V secolo), e un solo autore latino, Seneca, che, per di più, parrebbe rappresentare un filone secondario all'interno della tragedia romana. Si vedano, a questo proposito, H.A. KELLY, *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993; *Philosophy and Tragedy*, a cura di M. DE BEISTEGUI, S. SPARKS, London-New York, Routledge, 2000; G. GARELLI, *Filosofie del tragico. L'ambiguo destino della catarsi*, Milano, Mondadori, 2001; A. CAPIROSSI, *La ricezione di Seneca tragico tra Quattrocento e Cinquecento. Edizioni e volgarizzamenti*, Firenze, Firenze University Press, 2020.

potevano ricavare da altre fonti⁴. Pertanto, in epoca medievale la categoria o nozione di 'tragedia' rimanda semplicemente a una storia dall'esito catastrofico (un concetto, per la verità, già diffuso almeno dall'epoca ciceroniana)⁵, e viene comunemente associata all'epica, con la quale condivide i contenuti gravi e lo stile solenne⁶. Nell'ideale medievale, la tragedia è inoltre immancabilmente incentrata sui rivolgimenti della Fortuna che colpiscono i potenti, e si definisce quasi senza esclusione come il contrario (anche stilisticamente) della commedia.

Tale concezione è diffusa almeno fino alla fine del Duecento, quando Lovato Lovati (1241-1309) riscopre, nell'abazia di Pomposa, un manoscritto contenente le tragedie senecane. Questo ritrovamento segna un punto di svolta nella conoscenza e nella diffusione non solo dell'autore e della sua ope-

⁴ Una rassegna di questi testi è presente nei contributi appena citati, in particolare nel volume di Kelly. Tra i pochi a dare informazioni sul teatro antico nel Medioevo (con la consueta scarsa affidabilità), è Isidoro nelle *Etymologiae*. Nella sintesi di CARDINALI, GUASTELLA, *La tragedia nel Medioevo*, a p. 149, è riassunta in forma di elenco la derivazione delle idee diffuse fino all'epoca dantesca sul genere: «Da Orazio derivano: le osservazioni sullo stile (dimesso e non sublime quello della commedia, elevato quello della tragedia); il precetto secondo cui raramente in un genere letterario si possono assumere registri stilistici di altri generi; la notizia secondo cui il capro era il premio per i poeti tragici (per questo dettaglio Orazio è citato attraverso Isidoro). Da Boezio deriva: l'indicazione della tragedia come un genere dal registro alto e roboante. A Diomede risale il principio secondo cui: la commedia ha inizio triste e fine lieta; la tragedia all'opposto. A Isidoro viene esplicitamente attribuita la paternità delle seguenti informazioni: l'etimologia di *comoedia* (*comos* + *oda*) e *tragoedia* (*tragos* + *oda*), connessa allo stile e alla materia dei generi; l'indicazione di stile e temi comici e tragici (la commedia tratta delle vicende di privati, ha stile "contadinesco" e dimesso; la materia tragica si concentra su vicende storiche antiche e imprese regali, è un canto luttuoso). Ancora a Isidoro risale: l'immagine del teatro, con la cabina sulla scena e il poeta che (alla maniera di un *cantor*) da essa recita i suoi versi, mentre i mimi adattano i loro gesti alla voce che di volta in volta "impersona" i vari personaggi (*per adaptationem ad quemlibet ex cuius persona ipse poeta loquebatur*). Alle enciclopedie medievali (probabilmente Uguccione) risale: l'espressione di saluto secondo cui si augurava un inizio tragico e una fine comica. Dal commento senecano di Trevet sembra derivare: l'esemplificazione tramite una scena tratta dall'*Hercules furens*».

⁵ La coincidenza di materia tra epica e tragedia è diffusa almeno a partire dall'*Ars poetica* di Orazio (v. 73: «Res gestae regumque ducumque et tristia bella»), poi ripresa da Isidoro (VIII 7, 6: «comici privatorum hominum praedicant acta; tragici vero res publicas et regum historias. Item tragicorum argumenta ex rebus luctuosis sunt, comicorum ex rebus laetis»).

⁶ Si può ricordare, a questo proposito, l'esempio della *Parisiana poetria* di Giovanni di Garlandia, composta verso la metà del XIII secolo. Si tratta di un poemetto di poco più di 150 esametri, che noi definiremmo un brano epico, ma che l'autore presenta come la prima tragedia scritta dopo la *Medea* di Ovidio (che lui ovviamente conosceva soltanto per la citazione contenuta nell'*Ars* oraziana). Per l'autore e l'opera si veda *The "Parisiana poetria" of John of Garland*, a cura di T. LAWLER, New Haven-London, Yale University Press, 1974.

ra (dapprima in Toscana, a Bologna e a Padova), ma anche del genere⁷. Due umanisti assumono allora un ruolo fondamentale, anche se sembra in modo indipendente l'uno dall'altro: il domenicano inglese Nicholas Trevet (circa 1258-circa 1328) e Albertino Mussato (1261-1329). L'*Expositio* di Trevet (circa 1314-1317) è commissionata dal cardinale Nicola degli Albertini da Prato, principalmente per sopperire a difficoltà interpretative (non da ultimo legate ai riferimenti mitologici)⁸. Dal canto suo, Mussato, appartenente come Lovati al circolo dei pre-umanisti padovani, si interessa precocemente al canone tragico senecano, dedicandovi numerosi interventi (*Lucii Annei Seneca cordubensis vita et mores*, *Argumenta tragoediarum Seneca*, *Evidentia tragoediarum Seneca*), prima di cimentarsi nella scrittura di una vera e propria tragedia, l'*Ecerinis*, che gli valse l'alloro poetico conferitogli dalla città di Padova il 3 dicembre 1315, e che ripercorre la vicenda del tiranno Ezzelino da Romano (1194-1259)⁹.

Nella *Vita Seneca*, Mussato descrive la tragedia con termini in parte nuovi rispetto alla tradizione precedente, tuttavia non ancora del tutto superata:

Dicitur itaque tragedia alte materie stilus, quo dupliciter tragedi utuntur: aut enim de ruinis et casibus magnorum regum et principum, quorum maxime exitia, clades, cedes, seditiones et tristes actus describunt – et tunc utuntur hoc genere iambicorum, ut olim Sophocles in *Trachinis* et

⁷ Si tratta del codice *E* (*Etruscus*), dell'XI secolo, oggi nella Laurenziana, Plut. 37.12, per il quale si vedano A.P. MACGREGOR, *L'abbazia di Pomposa, centro originario della tradizione "E" delle tragedie di Seneca*, «La Bibliofilia», LXXXV (1983), pp. 171-85; GIU. BILLANOVICH, *Il Seneca tragico di Pomposa e i primi umanisti padovani*, in *Pomposia monasterium modo in Italia primum. La biblioteca di Pomposa*, a cura di GIU. BILLANOVICH, Padova, Antenore, 1994, pp. 213-32.

⁸ S. MARCHITELLI, *Nicholas Trevet und die Renaissance der Seneca-Tragödien*, «Museum Helveticum», LVI (1999), pp. 36-104; EAD., *Da Trevet alla stampa: le Tragedie di Seneca nei commenti tardomedievali*, in *Le commentaire entre tradition et innovation. Actes du colloque international de l'Institut des Traditions textuelles* (Paris et Villejuif, 22-25 septembre 1999), a cura di M.O. GOULET-CAZÉ, Paris, Vrin, 2000, pp. 137-46.

⁹ GIU. BILLANOVICH, *I primi umanisti e le tradizioni dei classici latini*, Friburgo, Edizioni Universitarie, 1953; G. BRUGNOLI, *Le tragedie di Seneca nei florilegi medievali*, «Studi Medievali», III.1 (1960), pp. 138-52; KELLY, *Ideas and Forms of Tragedy*; PITTALUGA, *La scena interdetta*. Si vedano inoltre tre contributi raccolti nel volume «*Moribus antiquis sibi me fecere poetam*». *Albertino Mussato nel VII centenario dell'incoronazione poetica (Padova 1315-2015)*, a cura di R. MODONUTTI, E. ZUCCHI, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2017: C. VILLA, *Bartolomeo da San Concordio, Trevet, Mussato, Dante* (Inf. XXXIII). *Appunti per le vicende di Seneca tragico nel primo Trecento*, pp. 161-76; P. VESCOVO, «Alta tragedia». *Dante, Mussato, Trevet*, pp. 177-97; A. GRISAFI, *Forme e temi della tragedia umanistica*, pp. 199-212. La tragedia si legge in A. MUSSATO, *Écérinide, Épitres métriques sur la poésie, Sonje*, a cura di J.-F. CHEVALIER, Paris, Les Belles Lettres, 2000.

hic Seneca in his decem tragediis; aut regum et ducum sublimium aperta
et campestria bella et triumphales victorias – et tunc metro heroyco ea
componunt, ut Ennius, Lucanus, Virgilius ac Statius.¹⁰

Si noterà l'insistenza (nuova) sulle caratteristiche di stile, l'assenza di qualsiasi riferimento alla catarsi o alla mimesi (concetti che saranno introdotti soltanto con la riscoperta della *Poetica* aristotelica, come si avrà modo di vedere più avanti), e la permanenza della concezione 'doppia' del tragico, che può esprimersi sia in forma drammatica sia in forma epica, ma sempre occupandosi delle vicende di personaggi illustri¹¹. D'altra parte, come è stato sottolineato, l'*Ecerinis*, «pur ispirandosi a Seneca, è un prodotto letterario ancora medievale»¹². E lo stesso può essere affermato di tutte le tragedie umanistiche (una decina), composte tra il XIV e il XV secolo imitando il medesimo modello, che pure presentano differenze notevoli quanto a contenuti (mito, storia contemporanea o antica) e forme¹³.

Bisognerà attendere l'inizio del Cinquecento, con la riscoperta dei tragediografi greci e del trattato di Aristotele, perché la tragedia recuperi o assuma

¹⁰ A. MUSSATO, *Lucii Annei Senece Cordubensis vita et mores*, a cura di A. MEGAS, Tessalonica, Aristoteleion Panepistemion Thessalonikes, 1967, p. 159.

¹¹ Questi stessi elementi "medievali" si possono riscontrare ancora nei *Praenotamenta* a Terenzio di Josse Bade (Ascensius), la cui *princeps* fu stampata nel 1502, e che «godettero di grande stima e vasta diffusione. In essi possiamo trovare una comoda *summa* di quanto all'epoca si potesse conoscere sul genere tragico antico. Dalla loro lettura si può vedere bene come il nucleo della concezione medievale del tragico servisse ancora da base su cui innestare le nuove conoscenze che si venivano via via accumulando» (CARDINALI, GUASTELLA, *La tragedia nel Medioevo*, p. 152).

¹² CARDINALI, GUASTELLA, *La tragedia nel Medioevo*, p. 144, che così proseguono nella descrizione: «Infatti, se da un lato assume per la prima volta le forme tragiche (divisione in episodi, presenza del coro e soprattutto uso dei metri appropriati, anche nelle parti corali), dall'altro mostra di rimanere pienamente all'interno della concezione del tragico che abbiamo illustrato in precedenza. In questa direzione vanno la prevedibile insistenza sull'esito rovinoso della vicenda di un tiranno scellerato e il livello alto dello stile [...]; ma anche la commistione di modalità espressive e forme tipiche dell'epica (a cominciare dal titolo: *Ecerinis* è nome formato su modelli di poesia epica come *Aeneis*, *Thebais*) appartiene a quella stessa concezione. L'evidente mancanza di consuetudine con un genere appena riscoperto si rivela nella stessa struttura generale dell'opera: l'azione si svolge lungo un arco di tempo che abbraccia diversi anni, le parti dialogiche sono poche e impacciate (gli interventi dei messaggeri occupano circa un terzo dell'intera opera), e il poeta non riesce a evitare di introdurre la sua voce narrante nel bel mezzo di un monologo di Ezzelino. Un particolare, quest'ultimo, che insieme ad altri va spiegato all'interno di un testo pensato per essere letto e non rappresentato».

¹³ A p. 201 del contributo di GRISAFI, *Forme e temi della tragedia umanistica*, sono riportati titoli e autori di queste tragedie, tutte composte in latino, e nelle pagine successive lo studioso si sofferma sui contenuti dei testi e sulle loro peculiarità.

una forma più prossima ai canoni classici¹⁴. Gli autori attivi tra il 1514 (anno di composizione della *Sofonisba* di Trissino, considerato il capostipite del rinnovamento tragico cinquecentesco) e la fine degli anni Sessanta – compresi Speroni, Giraldi, Aretino e Dolce – influenzarono direttamente o indirettamente la scrittura dei tragediografi in esame nei capitoli successivi; essi costituiscono gli esempi a cui, bene o male, tutti gli autori, dopo la metà del Cinquecento, continuano a guardare per definire il proprio accesso alla drammaturgia tragica e l'identità, formale e ideologica, delle proprie proposte. In questa parte introduttiva intendo dunque fornire gli elementi essenziali, in maniera assai sintetica, per definire le coordinate storiche del genere nel periodo che ci interessa.

Trissino e i tragediografi fiorentini

Il primato di Giangiorgio Trissino (Vicenza 1478 – Roma 1550) in merito alla riscoperta del genere tragico in Italia è attestato fin dal canone presentato da Lodovico Dolce nel prologo dell'*Ifigenia* (1551), che indica nella *Sofonisba* la prima tragedia moderna (cui fanno seguito Luigi Alamanni, Giraldi, Giovanni Rucellai, Speroni, Aretino)¹⁵. La *Sofonisba*, spesso considerata dalla critica

¹⁴ La *princeps* di Sofocle esce presso Aldo Manuzio nel 1502; quella di Euripide nel 1503; Eschilo solo nel 1518; la traduzione erasmiana di *Ifigenia in Aulide* e di *Ecuba* viene pubblicata a Parigi nel 1506 e a Venezia l'anno successivo, prima di essere ristampata dai Giunti a Firenze nel 1518.

¹⁵ Nel Prologo della *Marianna*, pubblicata nel 1565, Dolce ridurrà il canone tragico contemporaneo a Trissino, Speroni, Giraldi e Rucellai; si confronti inoltre la scelta, decisamente più ampia e articolata, operata da B. VARCHI, *L'Hercolano*, a cura di A. SORELLA, Pescara, Libreria dell'Università Editrice, 1995, t. II, pp. 847-48: «VARCHI. [...] ancora che le mandassi a chiedere a lui, non potei havere e conseguentemente leggere quelle del Giraldo, il quale ha grido d'essere ottimo tragico. So bene che quando la sua *Orbecche* fu recitata in Ferrara, ella piacque maravigliosamente, secondo che da due cardinali, Salviati e Ravenna, che a tale rappresentazione si ritrovarono, raccontato mi fu; e la *Sofonisba* del Trissino e la *Rosmunda* di messer Giovanni Rucellai, le quali sono lodatissime, mi piacciono sì, ma non già quanto a molti altri. La *Canace* dell'eccellentissimo messer Sperone è stata giudicata da altri ingegni e giudizi che il mio non è. La *Tullia* di messer Lodovico Martelli, se havesse buona l'anima come ha bello il corpo, mi parrebbe più che meravigliosa e da potere stare a petto alle greche. Di quelle d'Alessandro de' Pazzi, huomo nobile e di molte lettere così grece come latine, voglio lasciare giudicare ad altri, non mi piacendo né quella maniera di versi né quel modo di scrivere senza regola e osservazione alcuna; e tanto più che messer Piero Angelio da Barga, il quale legge humanità a Pisa, huomo d'ottime lettere grece e latine e di raro giudizio, me ne mostrò una da lui tradotta, la quale superava tanto quella di messer Alessandro che a gran pena si conosceva che elle fusseno le medesime. L'*Antigone* di messer Luigi Alamanni e le due di messer Lodovico Dolce sono tradotte dal greco, il perché non occorre favellarne. CONTE. Per quale cagione? Voi sete forse di

un'opera caratterizzata da accademismo e freddezza sperimentale, godette in effetti nel Cinquecento di «strepitosa, ininterrotta» fortuna (secondo il giudizio di Cremante), testimoniata dalle venti edizioni uscite nel corso del secolo¹⁶.

Marco Ariani ha insistito sulla complessa genesi storico-ideologica dell'opera, fondata su importanti presupposti critici, grazie alla profonda conoscenza dei testi teorici da parte dell'autore, e sulla convinzione che la tragedia ricopra una precisa funzione sociale. La *Sofonisba* nasce in un'eccezionale atmosfera di scambi e discussioni culturali, e si inserisce di diritto all'interno di una produzione caratterizzata da spinte innovative e impegno letterario. Trissino aveva studiato greco a Milano con Demetrio Calcondila, era un "appassionato cultore del volgare" e commentatore della *Poetica* aristotelica¹⁷. Aveva inoltre preso parte, nel 1513, alle discussioni erudite del cenacolo fiorentino degli Orti Oricellari, dove ebbe l'occasione di fare la conoscenza, tra gli altri, di Giovanni Rucellai, Luigi Alamanni e Alessandro de' Pazzi, tutti e tre in seguito autori di testi tragici¹⁸. L'interesse per il teatro potrebbe inoltre essere stato risvegliato in lui dal soggiorno a Ferrara, centro di sperimentazione teatrale per eccellenza grazie alla presenza di Ludovico Ariosto e di Bernardo Dovizi da Bibbiena, che avevano contribuito a ridare lustro alla commedia e alle rappresentazioni spettacolari.

La tragedia è composta a Roma tra il 1514 e il 1515, e trae spunto dalla storia romana narrata da Livio (*Ab Urbe condita* XXX, 12-15) e mediata da

quegli che non approvano il tradurre d'una lingua in un'altra? VARCHI. Anzi l'approvo e il lodo, quando si traducono quegli autori che si possono tradurre in quel modo che si debbono, ma dico che la gloria prima è de' componitori, non de' traduttori; onde Sofocle e Euripide s'hanno principalmente a lodare, poi l'Alamanni e il Dolce, al qual Dolce, non meno che all'Alamanni la fiorentina, deve non poco la lingua toscana». Di Varchi si veda inoltre la *Lezione quinta. Del giudizio e dei poeti tragici*, in B. VARCHI, *Opere*, Trieste, Sezione letterario-artistica del Lloyd Austriaco, 1858-1859, II, pp. 727-33. Più di recente, A. ANDREONI, *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, Pisa, ETS, 2012.

¹⁶ La storia editoriale della *Sofonisba* è ritracciata in CREMANTE, *La tragedia*, pp. 22-24. L'opera, dedicata a Leone X nel 1518, circolò manoscritta fino al 1524, anno della prima edizione romana, cui seguì, a distanza di pochi mesi, una ristampa; la terza edizione risale al 1529.

¹⁷ Come nota GALLO, *Da Trissino a Giraldo*, p. 18, insieme al magistero aristotelico agisce in Trissino la formazione prettamente neoplatonica di marca fiorentina. Cfr. anche R. BARILLI, *Modernità del Trissino*, «Studi italiani», IX (1997), pp. 27-59.

¹⁸ Sugli Orti si vedano almeno F. GILBERT, *Bernardo Rucellai e gli Orti Oricellari. Studio sull'origine del pensiero politico moderno*, in ID., *Niccolò machiavelli e la vita culturale del suo tempo*, Bologna, il Mulino, 1964, pp. 7-45; G. LUCARELLI, *Gli Orti Oricellari. Epilogo della politica fiorentina del Quattrocento e inizio del pensiero politico moderno*, Lucca, Pacini Fazzi, 1979; R.M. COMANDUCCI, *Gli Orti Oricellari*, «Interpres», XV (1995-1996), pp. 302-58. Sull'importanza delle riunioni Oricellari per la rinascita della tragedia a Firenze si vedano ARIANI, *Tra Classicismo e Manierismo*, soprattutto pp. 29-33; COSENTINO, *Cercando Melpomene*, pp. 73-99.

Petrarca (*Africa* V, 1-773 e *Triumphs* II, 1-87)¹⁹. La corte pontificia è, in quegli anni, un importante centro di produzione letteraria d'avanguardia. Alla genesi della tragedia trissiniana concorrono tuttavia anche le precedenti prove coturnate, in latino e volgare, proposte a cavallo tra la fine del Quattro e l'inizio del Cinquecento proprio fra Roma e le corti padane²⁰. Inoltre, fra il 1502 e il 1508 sono pubblicati in Italia testi fondamentali per lo sviluppo del genere: le edizioni di Euripide e Sofocle in greco, per i tipi di Aldo Manuzio a Venezia (rispettivamente, 1502 e 1503), l'edizione Giunti di Seneca tragico (Firenze, 1506), la traduzione di due tragedie euripidee, l'*Hecuba* e l'*Iphigenia in Aulide*, ad opera di Erasmo da Rotterdam (1506 e 1507, questa seconda presso Manuzio), nonché l'edizione della *Poetica* in greco curata dal filologo Giano Lascaris nel 1508 (sempre presso Aldo, nella collezione "rhetores graeci"). Sarebbe forse da indagare con maggior attenzione proprio l'importanza della traduzione di Erasmo, che contribuisce ad avviare il dibattito sulla traduzione dei classici e sulla tragedia (questioni centrali nella riflessione culturale del Cinquecento)²¹; Erasmo è inoltre il primo a ibridare fecondamente le fonti greche con quelle latine, come avverrà spesso anche in seguito a opera di altri scrittori.

¹⁹ A queste due fonti principali si aggiungono APPIANO, *Bellum Hispanicum* 37; *Bellum Africanum* 8, 10-28.

²⁰ Per un rapido sorvolo sulla questione si veda M. PIERI, *La tragedia in Italia*, in *Le rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizioni europee*, a cura di G. GUASTELLA, Roma, Carocci, 2006, pp. 167-206, con bibliografia pregressa. A queste considerazioni si può inoltre aggiungere la testimonianza di Paolo Cortesi, che si rammarica nel *De Cardinalatu* (c. 166r. dell'edizione del 1510) per l'assenza di una produzione tragica contemporanea, indicando la tragedia come genere più consono a un ideale religioso. Su questo si vedano GALLO, *Da Trissino a Giraldo*, p. 67; FERRONI, *La Sofonisba: un classicismo senza conflitto*, in *Atti del Convegno di Studi su Giangiorgio Trissino*, p. 112, e C. DIONISOTTI, *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Firenze, Le Monnier, 1968, p. 73.

²¹ Secondo alcuni critici, deriverebbero da Erasmo "l'ossessione" per le tragedie con protagoniste femminili, la presenza del sogno premonitore (*Hecuba*) e la cornice di guerra che diventano luoghi comuni della tragedia cinquecentesca. Tuttavia, si veda quanto afferma Francesco Spera nell'*Introduzione* a ERASMO DA ROTTERDAM, *Tragedie di Euripide*, pp. X-XI: rilevando come le prime tragedie italiane siano "prevalentemente femminili", egli formula l'ipotesi dell'influenza delle eroine tragiche di Boccaccio (in particolare quelle presentate nella quarta giornata del *Decameron* e nei repertori latini). In effetti, i protagonisti della tragedia antica sono prevalentemente maschili, in quanto personaggi votati all'azione; ma «la prospettiva dell'eroe tragico si presenta così assolutamente inconciliabile con la visione cristiana (la disperazione tragica equivale per il cristiano al peccato più grave) da far apparire meno trasgressivo il personaggio femminile», relegato nell'antichità a vittima innocente e impotente del male. La donna diventa dunque l'epitome scenica della *virtus*, e si oppone a un principe-tiranno in preda al *furor*. Nella tragedia cinquecentesca, inoltre, ferma l'ideologia cristiana sottostante, il personaggio negativo è (quasi) immancabilmente punito.

Trissino sente la necessità di concepire un nuovo linguaggio adatto alla scena; come nota Ariani, «la lingua sarà quindi, nella tragedia, depositaria di ogni sottinteso significato ideologico e [...] proprio della lingua, della sua razionalizzazione nel *discorso*, il Trissino farà strumento principe della teatralità e spettacolarità della sua opera e del suo messaggio»²². La scelta del vicentino si assesterà su una lingua “media”, che molto deve sia agli esempi antichi, sia a Petrarca, e che doveva, nelle intenzioni, essere credibile come lingua della conversazione, lodata per questo esplicitamente da Giraldis²³, e al contrario sanzionata come “sermo pedestris” cui manca la gravità necessaria alla tragedia²⁴. L’opera è dunque tutta fondata sulla parola, l’azione non svolge un ruolo determinante, e anzi “non avanza”: una caratteristica che sarà ripresa in varia misura da quasi tutto il teatro tragico cinquecentesco, insieme alla sostanziale mancanza di collegamenti causa-effetto fra le scene. Al contrario, la struttura proposta da Trissino, che egli aveva imitato dalle tragedie greche, avrà scarsa fortuna, probabilmente perché mal si prestava alla rappresentazione (che tuttavia non è da escludere dalle intenzioni dell’autore)²⁵: manca

²² ARIANI, *Tra classicismo e manierismo*, p. 33.

²³ Si veda quanto affermato, per esempio, nella *Lettera in difesa della tragedia* (in GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, pp. 156-57): «Trissino [...] compose la sua *Sofonisba* in quella maniera di versi ch’egli, prima di ogniuno, diede convenevolissimamente alla scena, in luogo del iambo ch’usano i Greci ed i Latini nelle scene. Però che parve a lui che la medesima ragione portassero con loro que’ versi, sciolti dalla obligazion delle rime, che portavano anche i senarii composti de’ iambi nella greca e nella latina lingua, cioè che fossero simigliantissimi al parlare famigliare de’ nostri tempi e cadessero, come i iambi, dalla bocca de’ favellatori (ancora ch’essi non vi pensassero) ne’ comuni ragionamenti. Alla opinione di questo eccellente tragico si accostò il Ruscelli [sic; ma Rucellai] nella sua *Rosmonda*, che uscì con molta loda e poco dopo la *Sofonisba*. E credo che anche nell’avenire vi si accosteranno tutti coloro che a tali composizioni si daranno e ne cercheranno onore»; ma si veda anche, dello stesso Giraldis, il *Discorso*, p. 196 (ed. GUERRIERI CROSETTI). Sull’argomento, anche R. CREMANTE, «*Or non parl’io, né penso, altro che pianto*»: usi del Petrarca nella tragedia del Cinquecento, in *I territori del petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti*. Atti del Seminario di Studi (Roma, Università La Sapienza, 5-6 giugno 2003), a cura di C. MONTAGNANI, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 187-208; B. HUSS, *Petrarkismus und Tragödie*, in *Der Petrarkismus – ein europäischer Gründungsmythos*, hg. von M. BERNSEN, B. HUSS, Göttingen, V&R Unipress – Bonn University Press, 2011, pp. 225-57.

²⁴ Si vedano le numerose censure in *La Sofonisba di Giangiorgio Trissino con note di Torquato Tasso*, come ricordato in precedenza, l’attribuzione delle postille a Tasso è controversa e oggi si tende a respingerla, ma le annotazioni rimangono come marca di un gusto e di un giudizio diffuso all’epoca. Viene al contrario lodato lo stile dei cori trissiniani (per esempio, a p. 9r e p. 12v).

²⁵ Cfr. GALLO, *Da Trissino a Giraldis*, p. 57; esprime l’opinione contraria M. TREBBI, *L’idea di Roma nella Sofonisba di G. Trissino: tragedia letteraria*, in *Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del ’400 romano*, a cura di S. ROSSI, S. VALERI. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Università “La Sapienza” – Facoltà di Lettere e Filosofia,

in effetti una divisione in atti e scene; dopo il prologo, la partizione tra gli episodi è marcata dai canti del coro stabile (stasimo), fino all'epilogo. La funzione del coro, invece, è già quella che si imporrà in seguito: portavoce dell'autore, esso offre al lettore una chiave di lettura ideologica e morale della tragedia²⁶. Altri elementi che saranno largamente presi a modello dai tragediografi successivi sono il prologo di tipo euripideo, qui recitato dalla protagonista (anche se la maggior parte degli autori sceglierà di imitare il prologo separato introdotto da Giraldis sul modello di Euripide), l'impiego della rima e dei metri lirici soltanto nel coro "cantabile", la scelta dell'endecasillabo a imitazione del trimetro giambico catalettico dei greci (cui andrà ad affiancarsi il settenario della tradizione lirica italiana), e altri elementi di contenuto, come il sogno profetico (che nella *Sofonisba* è narrato dalla protagonista nel prologo)²⁷ e la funzione diegetica affidata ai racconti di personaggi quali il Messo e la Serva, con ampio uso della *sermocinatio*. Tutti questi elementi si confermeranno nella tradizione tragica italiana mediati dall'esempio di Giraldis e Speroni, che molto devono al vicentino. Nella tragedia di Trissino sono tuttavia assenti i monologhi, che si riveleranno in seguito, al contrario, il tramite privilegiato per tratteggiare la psicologia dei personaggi tragici.

Un altro aspetto contenutistico mutuato da esempi classici di grande rilievo nella *Sofonisba* e che diverrà topico della tragedia nel corso del secolo è lo iato tra le ragioni della politica e i sentimenti individuali, trattato da Trissino con originalità. La protagonista non è presentata sotto la luce negativa offerta dalla fonte liviana²⁸; non è la seduttrice che tesse inganni, ma la regina che subisce la sottomissione ai vincitori, alla quale rimane soltanto la libertà della morte per salvaguardare la propria dignità. Un'ideale eroico e libertario che si lega al *topos* della beatitudine dei morti, allo stoicismo senecano (la

Istituto di Storia dell'arte, Roma, 21-24 febbraio 1996, Roma, Lithos, 1997, pp. 273-80, alle pp. 277-78.

²⁶ Per la forma dei cori si veda inoltre A. STÄUBLE, *Strutture innografiche in alcuni cori tragici cinquecenteschi*, «Lettere Italiane», LIX.1 (2007), pp. 45-59.

²⁷ Sul *topos* del sogno si vedano CREMANTE, *La tragedia*, pp. 43-44 (su *Sofonisba* vv. 101-17; per l'altrettanto consueta consolazione che lo segue, ivi, pp. 46-47); P. COSENTINO, *Sogni tragici / sogni epici: per uno studio del sogno nella tragedia cinquecentesca (primi sondaggi)*, in EAD., *Oltre le mura di Firenze*, pp. 163-90; GALLO, *Da Trissino a Giraldis*, in particolare pp. 208-11; E. RUGGIRELLO, *Strutture immaginative nella tragedia del Cinquecento: il topos del sogno premonitore*, «Forum italicum», XXXIX.2 (2005), pp. 378-97.

²⁸ La rivalutazione della regina numida inizia già con Petrarca (per esempio, *Triumphus Cupidinis* II 58-60; *De viris illustribus* XXI – *Scipio* – 6 65; *Africa* V 87-105 e 137-138). Si noterà come invece l'altra grande regina nemica morta suicida della storia romana, Cleopatra, non abbia goduto di altrettanto favore nella tradizione medioevale e primo-umanistica, per riguardarlo in seguito (cfr. qui, cap. 7).

necessità di fuggire dal timore della morte, che rende schiavo l'uomo) e all'orizzonte platonico-cristiano del Quattro e del primo Cinquecento, nel quale la morte è vista come liberazione dal corpo (per sua natura corruttibile) e dal peccato. Parallelamente, Massinissa, generale africano alleato dei Romani che tenterà di liberare l'amata Sofonisba, è l'innamorato che subisce le leggi della politica, e che a esse si ribellerà nell'unico modo possibile senza venir meno ai propri doveri, offrendo cioè all'amata il mezzo per uccidersi, falliti gli altri tentativi di salvarla dall'ingiuria. Il conflitto insolubile tra sentimenti e ragione di Stato è risolto in favore di quest'ultima, benché l'amore non sia visto come insana passione da combattere ad ogni costo, contrariamente a quanto accadrà in seguito²⁹. In Trissino – che mostra su questo argomento, al pari dei tragediografi fiorentini, la probabile influenza di Machiavelli e delle discussioni degli Orti Oricellari – la politica si presenta regolata da leggi proprie, che si distinguono da quelle della morale comune e sono sovraordinate agli affetti umani; l'etica e la politica sono distinte e in parte opposte, ma non per questo la politica è presentata come negativa. Al contrario, come afferma Roberto Mercuri, la ragione di Stato viene a coincidere con il dovere, che diventa cattolica rinuncia alla felicità terrena:

²⁹ Il concetto di "ragione di Stato" ha subito nell'ultimo cinquantennio importanti riconsiderazioni critiche, partendo proprio dalla pluralità di significati che a questa locuzione sono stati attribuiti in vari momenti e da vari autori, compresi quanti hanno trattato il tema senza utilizzare l'espressione specifica (come Machiavelli, che è stato a lungo considerato il suo "inventore"). In questo lavoro uso l'espressione per segnalare l'agire di chi, spinto da necessità legate alla salvezza del regno, si trovi a dover prendere – con o senza rimorsi – decisioni che si oppongono a comportamenti ispirati o prescritti dalle leggi naturali o dalla morale. Per una trattazione sull'argomento, si vedano R. DE MATTEI, *Varia fortuna della locuzione «Ragion di Stato»*, in *Il problema della «ragion di Stato»*, pp. 24-39; D. TARANTO, *Studi sulla protostoria del concetto di interesse. Da Comynnes a Nicole (1524-1675)*, Napoli, Liguori, 1992 (su "Ragion di Stato e ragione di interesse" cfr. il cap. IV); M. VIROLI, *From Politics to Reason of State. The Acquisition and Transformation of the Language of Politics 1250-1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992; M. STOLLEIS, *«L'idée de la raison d'État» de Friedrich Meinecke et la recherche actuelle*, in *Raison et déraison d'État*, pp. 11-39 (ridiscute il lavoro di Meinecke sottolineandone le mancanze, poi colmate da studi successivi puntualmente indicati); C. VASOLI, *Machiavel inventeur de la raison d'État ?*, ivi, pp. 43-66; E. NUZZO, *Crisi dell'aristotelismo politico e Ragion di Stato. Alcune preliminari considerazioni metodologiche e storiografiche*, in *Aristotelismo politico*, pp. 11-52. Nell'impossibilità di fornire un elenco bibliografico esaustivo, rimando alle rassegne bibliografiche: G. BORRELLI, V. DINI, *Aggiornamento bibliografico 1990-1996*, «Bollettino dell'Archivio della Ragion di Stato», I (1993), pp. 15-92; G. BORRELLI, *Bibliografia saggistica sulla letteratura della ragion di Stato*, «Bollettino dell'Archivio della Ragion di Stato», III (1995), pp. 107-18; A. ARIENZO, G. BORRELLI, *Bibliografia saggistica sulla letteratura della ragion di Stato: 1995-2000*, «Bollettino dell'Archivio della Ragion di Stato», VII/VIII (2000/2001), pp. 161-82; G. BORRELLI, *Gli studi di Ragion di Stato negli ultimi due decenni del ventesimo secolo: motivazioni e considerazioni critiche*, «Politics. Rivista di Studi Politici», II (2015), pp. 1-13.

Alla fine è la ragion di Stato che trionfa: intesa, si noti bene, come dovere; ed ecco che la teoria della differenziazione della ragion di Stato dall'etica e della precedenza del piano politico nei confronti di qualsiasi altro piano etico, sentimentale, umano, trova la sua giustificazione nella teoria del dovere che si caratterizza attraverso la tematica cattolica della rinuncia, del sacrificio e della vanità della felicità terrena. Questo assorbimento in chiave cattolica della dottrina machiavellica costituisce un primo significativo passo verso l'identificazione del campo politico con quello etico-religioso e delle leggi politiche con quelle della morale cattolica: operazione che inizierà coscientemente [...] in clima pre-controriformista con Giraldi Cinzio e si completerà in piena Controriforma col Torelli e gli altri tragediografi³⁰.

La funzione didattica attribuita dall'autore al genere tragico è indubbia ed esplicita; come afferma Ariani, «Trissino supera polemicamente il binomio utile-diletto, sottolinea vigorosamente il primo come unica garanzia di verità: è un rifiuto nettissimo di ogni letteratura intesa come divagazione o, peggio, come interessata adulazione»³¹. Questo punto in particolare segna la distanza tra il vicentino e i drammaturghi successivi, primi fra tutti Giraldi e Speroni, che manterranno solido il binomio e daranno anzi particolare risalto alla componente piacevole, seppur in modo differente, come vedremo; e proprio la poca attenzione al diletto è uno dei motivi per cui l'influsso diretto di Trissino agisce con minor forza sui tragediografi cinquecenteschi rispetto a quello dei due autori appena ricordati.

Strettamente collegata, sul piano ideologico, contenutistico e formale, a quella di Trissino è l'esperienza dei drammaturghi fiorentini, prevalentemente ma non esclusivamente svoltasi nel corso degli anni Trenta³². Essa sembra concludersi in breve torno di anni e avere un'influenza solo indiretta (mediata da Giraldi, Speroni e Aretino) sui successori, con l'eccezione forse delle tragedie di Luigi Alamanni e Giovanni Rucellai, ricordate da Dolce

³⁰ N. BORSELLINO, R. MERCURI, *Il teatro*, in *La letteratura italiana Storia e testi. Il Cinquecento: dal Rinascimento alla Controriforma*, vol. IV, t. II, Roma-Bari, Laterza, 1973, pp. 3-120, la cit. a p. 71.

³¹ ARIANI, *Tra classicismo e manierismo*, p. 28.

³² Roma e Firenze (città collegate dalla presenza di papi medicei) rappresentano, nel Quattrocento e nel primo Cinquecento, le avanguardie umanistico-filologiche in Italia: a Roma opera la prestigiosa Accademia Pomponiana, Firenze è sede della scuola filologica di Poliziano. Non stupisce dunque che proprio qui abbiano luogo le prime prove di recupero del genere tragico. In questa panoramica delle tragedie primo-cinquecentesche si citerà per completezza la *Canace* composta dal fiorentino Giovanni Falugi, che poco o nulla ha in comune con quella successiva di Speroni; si veda l'edizione curata da R. BRUSCAGLI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1974; GALLO, *Da Trissino a Giraldi*, pp. 218-31.

nel già citato prologo dell'*Ifigenia*³³. La novità della *Sofonisba* è accolta e approfondita da questi autori, che avanzano nella ricerca (non unitaria, ma contraddittoria e difforme) di un linguaggio teatrale più sfumato e ricco di significati, che non va a discapito della pienezza del messaggio filosofico trasmesso da questi testi ed evidenziato dagli studi più recenti³⁴. Confermando inoltre l'unione fra la teoria e la pratica in ambito tragico, si ricorderà che l'apporto più sostanziale al dibattito sulla tragedia di uno di questi autori, Alessandro Pazzi de' Medici (Firenze 1483 – ivi 1530), è la traduzione latina della *Poetica* aristotelica, edita nel 1536 presso gli eredi di Aldo a Venezia.

Una delle linee di sviluppo che saranno ampiamente sfruttate dai tragediografi successivi e che prende avvio con i fiorentini è il cambiamento di prospettiva applicato a molti personaggi femminili, il cui ruolo tende a essere presentato come maggiormente positivo: è il caso della *Rosmunda* (rappresentata a Firenze nel 1515) di Giovanni Rucellai (Firenze 1475 – Roma 1525), della *Tullia* di Lodovico Martelli (Firenze 1500 – Salerno? 1527 o '28)³⁵, e della *Dido in Cartagine* (1524) di Alessandro Pazzi de' Medici (che introduce un altro tema portante del genere: la passione colpevole)³⁶; al contrario,

³³ COSENTINO, *Cercando Melpomene*, p. 12: «Il primo dato che emerge nell'analisi della produzione tragica fiorentina è quello relativo alla scarsa fortuna complessiva di queste opere in ambito cinquecentesco. Editi postumi o mai pubblicati fino a tempi più recenti (l'unica eccezione è costituita dall'*Antigone* dell'Alamanni che venne alla luce nel '32, quando il suo autore era ancora in vita), i drammi di Rucellai (*Rosmunda* e *Oreste*), Pazzi de' Medici (*Dido in Cartagine*) e Martelli (*Tullia*) furono liquidati come un'operazione poco riuscita e rapidamente dimenticati. Lo stesso Varchi, che pure ne parla nella sua *Lezione quarta. Della tragedia*, sembra averli letti con scarsa attenzione e senza troppo entusiasmo». L'unica tragedia cui Varchi dedica un pur tiepido elogio è la *Tullia*, che pure è criticata per la scelta di una protagonista scellerata, che non può suscitare né compassione né misericordia (un problema molto sentito, come si vedrà nei capitoli seguenti). Si veda il brano tratto dall'*Hercolano* riportato in questo capitolo alla n. 15.

³⁴ Si veda GALLO, *Da Trissino a Giraldis*, p. 63; per la studiosa, Rucellai mostra «interessi squisitamente filosofici, [...] urgenze tutte politiche». Di opinione opposta è invece ARIANI, *Tra classicismo e manierismo*, p. 57: «Dall'utile trissiniano, la tragedia cinquecentesca, nei suoi primi venti anni di vita, passa al piccante *edoné* di intrecci fascinosi e rapinanti, di torbidi scontri fra caratteri violentemente giustapposti, al gioco soddisfatto nell'incastro arguto di passioni e sentimenti eccessivi o lacrimosi, ignoranti di ogni superiore presenza nella direzione della storia e della filosofia».

³⁵ La tragedia ha un'edizione moderna commentata: L. MARTELLI, *Tullia*, a cura di F. SPERA, Torino, Res, 1998, cui si rimanda per la discussione su datazione e composizione dell'opera. Tuttavia, la situazione testuale si è complicata dopo il ritrovamento di due redazioni apografe della *Tullia* ad opera di Maria Finazzi (cfr. M. FINAZZI, *Due manoscritti della Tullia di Lodovico Martelli*, «Studi di filologia italiana», LIX, 2001, pp. 117-66).

³⁶ La vicenda della regina cartaginese, celebre e celebrata in epoca precedente, aveva conosciuto nel Cinquecento numerose traduzioni autonome in versi; cfr. L. BORSETTO, *Il libro di Didone. Intertestualità e "trasmetrizzazione" come modalità del tradurre*, in EAD., *Tradurre Orazio, tradurre*

atteggiamenti più provocatori rispetto al modello antico sono attribuiti alla protagonista dell'*Antigone* di Alamanni (Firenze 1495 – Amboise 1556)³⁷. La *Rosmunda* anticipa inoltre il fortunatissimo filone orroroso cinquecentesco, nonché il passaggio alla divisione in cinque atti conclusi dal coro (è infatti strutturata in cinque episodi scanditi da stasimi). Al contrario, sarà nulla l'influenza della sperimentazione di Alessandro Pazzi de' Medici a livello metrico: il suo dodecasillabo, infatti, non avrà seguaci e sarà anzi ampiamente criticato³⁸. Il secondo aspetto che sarà colto e sviluppato in seguito tocca la dimensione politica della tragedia, in cui la figura del tiranno assume una forma mutevole eppure ben delineata³⁹. La *Rosmunda*, ad esempio, insiste sulle leggi proprie che regolano il potere; il coro dell'ultimo atto esplicita la critica del governo tirannico e la lode del principe "primus inter pares" sottintesa a tutta la tragedia⁴⁰: la ragione di Stato dev'essere sostenuta dalla

re Virgilio. *Eneide e Arte Poetica nel Cinque e Seicento*, Padova, CLEUP, 1996. L'intuizione di Pazzi, che traspone il racconto dall'epica virgiliana alla tragedia italiana, sarà seguita da Giralaldi e Dolce, che in anni successivi svolgeranno analogo esercizio. Le tre tragedie sono utilmente messe a confronto da C. LUCAS, *Didon: Trois réécritures tragiques du livre IV de l'Énéide dans le théâtre italien du XVI^e siècle*, in *Scritture di scritture: Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di G. MAZZACURATI, M. PLAISANCE, Roma, Bulzoni, 1987, p. 557-604; ma sulla fortuna della vicenda di Didone si veda anche R. RICCO, *Sulle tracce di Didone fra Età Classica e Rinascimento, l'evoluzione letteraria di un mito*, Napoli, Guida Editori, 2015, in part. t. II, pp. 191-46.

³⁷ Della tragedia si conoscono due edizioni, uscite quasi contemporaneamente a Firenze e a Venezia nel 1533, entrambe destinate al rogo da Clemente VII, che della congiura era la vittima designata. Per la datazione del testo si veda L. ALAMANNI, *Tragedia di Antigone*, a cura di F. SPERA, Torino, RES, 1997, p. 87 (contestata in GALLO, *Da Trissino a Giralaldi*, p. 178).

³⁸ Si veda, a questo proposito, il secco giudizio di Benedetto Varchi (VARCHI, *Lezione quinta*, p. 732): «In questo tempo medesimo o poco dopo fece Alessandro de' Pazzi la sua *Didone*, la quale non avendo potuto vedere, non sapemo che dirne, eccetto che quando nel tempo fu da lui fatta e a noi mostrata, oltra la misura de' versi di dodici sillabe, e ancora di tredici che a pochissimi piaceva, vi notammo infino in quel tempo molti errori d'intorno alla lingua». Al contrario, ARIANI, *Tra classicismo e manierismo*, p. 91, parla con entusiasmo dei «dodecasillabi, quasi prosastici, [che] danno al periodare una grandiosità inusitata, un'ampiezza di volute sintattiche che permette l'indugio insistito su un'introspezione acutissima». Sulla versificazione tragica cinquecentesca si vedano almeno A. DANIELE, *I confini metrici del testo. Sull'endecasillabo sciolto nel Cinquecento*, in *Teoria e analisi del testo. Atti del V Convegno interuniversitario di studi*, Bressanone, 1977, a cura di D. GOLDIN, Padova, CLEUP, 1981, pp. 121-34; P. COSENTINO, *Fra verso sciolto e sperimentalismo volgare: la rinascita tragica fiorentina*, in *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento*. Atti del Convegno di Studi, Verona, 14-15 maggio 2003, a cura di G. LONARDI, S. VERDINO, Padova, Esedra, 2005, pp. 39-62; E. SELMI, *Il dibattito retorico sul verso tragico nel Cinquecento*, ivi, pp. 63-104.

³⁹ Si veda, per il periodo successivo a quello qui indagato, A. CARTA, *Paradigmi del tiranno da Torquato Tasso a Vittorio Alfieri*, in «Dionysus ex machina», X (2019), pp. 501-18.

⁴⁰ Non sarà ozioso ricordare, a questo proposito, che Rucellai era nipote di Lorenzo de' Medici, e che la politica elogiata presenta forti analogie con il periodo di governo del Magnifico.

morale e dall'etica. Analogo il caso di Martelli, che nella *Tullia* sostiene che l'agire politico deve essere sottoposto al giudizio etico-religioso⁴¹. L'*Antigone* di Alamanni pone al centro dell'opera il contrasto tra le leggi morali (universali) e le regole (umane) della politica, soggette al volere e alla tempra di chi le impone, a significare l'attualità permanente dello scontro tra coscienza privata e interesse pubblico (che non sarà disgiunta dal sentimento che aveva presumibilmente spinto i congiurati fiorentini a ribellarsi a quello che veniva sentito come un comportamento tirannico da parte della famiglia Medici).

La figura del tiranno presentata da Rucellai è derivata da almeno tre tradizioni distinte, che si intrecciano nella Firenze del primo Cinquecento: quella platonico-aristotelica, trasmessa dall'esempio dello storico greco Senofonte; quella tragica (greca e latina); e quella medioevale e umanistica della trattatistica politica. Così, per Alboino, precursore di molti tiranni della tragedia del XVI secolo e oltre, il potere è strumento della volontà individuale, che pone il regnante al di sopra delle leggi; egli è crudele, immorale, vizioso; la sua sete di dominio è inestinguibile, al pari della sua lussuria. In seguito, alcuni personaggi aggiungeranno a questo catalogo di nefandezze anche la capacità di dissimulare il proprio volto malefico sotto le spoglie di un potere legittimo⁴².

Secondo GALLO, *Da Trissino a Giralaldi*, p. 78, la tragedia mostra una «reale preoccupazione intorno a una degenerazione tirannica del regime soderiniano»; per una lettura dell'opera come pianificato elogio mediceo cfr. ivi, pp. 97-98.

⁴¹ ARIANI (*Tra classicismo e manierismo*, p. 54) definisce Martelli «Seneca con acre ansia morale ossessivamente spezzata e aggressiva».

⁴² Rucellai compose una seconda tragedia, rimasta inedita, intitolata *Oreste*, che risale al 1515-1520. L'opera è ispirata all'*Ifigenia in Tauride* di Euripide ed è anch'essa incentrata sul conflitto insanabile tra leggi politiche e sentimenti individuali. I caratteri dei due protagonisti, Oreste ed Elettra, sono qui portati all'esasperazione: come nel caso della *Rosmunda*, manca qualsiasi accenno al problema del personaggio mezzano, che diventerà centrale in seguito alle discussioni di Giralaldi: la contrapposizione tra bene e male è netta e priva d'ambiguità. Del testo la critica ha rilevato, per questo testo, quasi unicamente alcuni tentativi di carattere metrico, in particolare l'impiego più cospicuo di settenari sciolti. Ariani ha definito l'*Oreste* una «pseudotragedia (immediata progenitrice della tragicommedia) aperta all'idillio traboccante di un patetismo compiaciuto e denso, di un languore tormentosamente ambiguo di atmosfere cruenti e sensuali, estranee, totalmente antitetiche [...] alla geometrica convinta della funebre scansione esistenziale della *Sofonisba*» (ARIANI, *Tra classicismo e manierismo*, p. 71). Di parere opposto Valentina Gallo, che, attenta a cogliere tutti gli indizi utili alla ricostruzione del retroterra filosofico in cui nascono questi testi, nota la presenza della filosofia d'amore elaborata in ambito neoplatonico e la topica concezione del corpo-prigione dell'anima, che si apre su più profonde discussioni circa la sua immortalità (GALLO, *Da Trissino a Giralaldi*, pp. 108-21). La studiosa giunge ad affermare che è «difficile sottrarsi al fascino di leggere l'*Oreste* quale tragedia filosofica, spazio unico in cui la cultura primocinquecentesca ha saputo condensare fermenti culturali non ortodossi in un culto delle forme classiche; difficile credere a una letterarietà così inconsapevole da assemblare tale congerie topica senza presupporre un sistema simbolico preciso» (ivi, p. 121). Nelle pagine

Giraldi, Speroni e il dibattito teorico sulla tragedia

Dopo i primi esperimenti tragici legati a Firenze, la stagione della produzione drammaturgica degli anni Quaranta vede protagonisti letterati e accademici legati ai poli di Ferrara, Padova e Venezia. Agli stessi anni è riconducibile l'inizio delle riflessioni teoriche sul genere tragico, in larga parte per opera di quegli stessi che le tradurranno in pratica, stimolato dalla riscoperta della *Poetica* di Aristotele⁴³.

La prima traduzione latina del trattato aristotelico fu approntata da Lorenzo Valla nel 1498⁴⁴; del 1508 è invece la pubblicazione dell'originale greco, che Aldo Manuzio inserì nella collana dei "Rhetores graeci". Già nel 1524 Alessandro Pazzi de' Medici aveva affiancato alla sua attività di tragediografo quella di teorico, proponendo una versione latina di Aristotele con testo a fronte, benché la *princeps* risalga al 1536. Come nota Corinne Lucas

de 1536 à 1600, il ne se passe pas l'année sans que quelque chose en rapport avec la *Poétique* ne paraisse: une vingtaine d'éditions grecques sont publiées; 25 traductions en latin, 9 traductions en italien, 3 commentaires en italien, 12 commentaires en latin, en tout, 61 études abordant de près ou de loin la problématique de la théorie théâtrale en faisant allusion à Aristote⁴⁵.

In breve si ebbero corsi universitari e pubbliche letture della *Poetica*, grazie ai quali l'esegesi aristotelica divenne funzionale alla diffusione e all'utilizzo anche ideologico del genere tragico: nel 1541 il filosofo veronese Bartolomeo

successive la studiosa traccia interessanti paralleli tra il personaggio del consigliere-ingannatore Falisco e Machiavelli, chiamato nei circoli pro-medicei il *mannerino* di Soderini. La concezione della morale subordinata all'utile in politica, che emerge chiaramente da entrambe le tragedie rucellaiane, si lega senza ombra di dubbio alla trattatistica machiavelliana. Cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *La forma tragica del Principe e altri saggi su Machiavelli*, Firenze, 1966. Sulla tragedia si veda inoltre V. GALLO, *Una tragedia cristiana: l'"Oreste" di Rucellai*, «Esperienze letterarie», XXVI.4 (2001), pp. 31-56.

⁴³ È stata tuttavia avanzata anche l'ipotesi opposta, e cioè che sia stato il bisogno, tipico del passaggio da Rinascimento a Manierismo, di trovare modelli formali che inquadrassero opere e generi, a far sì che il trattato aristotelico assumesse importanza capitale e fornisse così le linee guida teoriche ai tragediografi. Si veda, tra i più recenti contributi, il volume collettaneo *The Reception of Aristotle's Poetics in the Italian Renaissance and Beyond. New Directions in Criticism*, a cura di B. BRAZEAU, London, Bloomsbury, 2020.

⁴⁴ Già nel 1481, tuttavia, era apparsa la traduzione in latino di Aristotele parafrasato da Averroè, compilata da Hermannus Alemannus, e attorno al 1278 il domenicano fiammingo Willem van Moerbeke aveva approntato una prima traduzione latina della *Poetica*.

⁴⁵ LUCAS, *De l'horreur au «lieto fine»*, p. 9, n. 6.

Lombardi lesse il trattato a Padova (la prolusione è rivolta agli Infiammati, accademia cui prese parte Speroni e al cospetto della quale lesse la *Canace*); nel 1543 il bresciano Vincenzo Maggi tenne lezioni sul testo allo Studio di Ferrara – e non furono estranei a questa impresa l'interesse suscitato dalla rappresentazione dell'*Orbecche* di Giraldi due anni prima e la stampa della tragedia nello stesso '43⁴⁶. Del 1548 è la pubblicazione delle *Explanations* dell'umanista Francesco Robortello, dell'anno successivo la *princeps* del primo volgarizzamento della *Poetica* e della *Retorica*, ad opera del fiorentino Bernardo Segni. Il commento Maggi-Lombardi, nato dalle precedenti letture e lezioni, vide la luce nel 1550, nel 1560 fu la volta di quello di Piero Vettori, mentre la traduzione in volgare della *Poetica* del filologo veronese Lodovico Castelvetro fu stampata nel 1570⁴⁷. Da queste opere possono essere dedotti i caratteri essenziali della tragedia, a partire dal concetto di mimesi come imitazione di un'azione seria e compiuta; i suoi elementi costitutivi sono l'intreccio o favola (*mythos*), i caratteri (*ethos*), l'elocuzione (*lexis*), il pensiero (*dianoia*), il canto (*melos*), lo spettacolo (*opsis*). Ai precetti aristotelici si mescolano tuttavia le indicazioni fornite dall'*Ars poetica* di Orazio, che aveva goduto di fortuna quasi ininterrotta nei secoli precedenti, ma che offriva un numero minore di indicazioni, in particolare per il genere tragico.

I tragediografi e i teorici del Cinquecento avvertirono la necessità di attualizzare i punti nodali della *Poetica* aristotelica, soprattutto per quanto riguardava la scelta del soggetto, il decoro etico e sociale dei personaggi, e

⁴⁶ L'interdipendenza di teoria e pratica della scrittura tragica è sottolineata da A. BATTISTINI, E. RAIMONDI, *Retoriche e poetiche dominanti*, in AA.VV., *Letteratura italiana*, III, t. I, Torino, Einaudi, 1984, pp. 84-85: «a metà del secolo sono i codici delle poetiche a ispirare e strutturare opere-manifesto, dal timbro quasi di laboratorio, al punto che, nel prodotto, si intravede sempre l'atto critico che lo motiva».

⁴⁷ R. Barilli (in W. MORETTI, R. BARILLI, *La letteratura e la lingua, le poetiche e la critica d'arte*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, dir. C. Muscetta, vol. IV.2, Bari, Laterza, 1973, pp. 487-571, alle pp. 508-43) ha proposto di suddividere i trattati sulla poetica del Cinquecento in quattro categorie: la prima si pone a cavallo tra poetica e retorica e mostra l'influenza diretta di Cicerone (Bernardo Segni, Marcantonio Maioragio, Alessandro Lionardi, Girolamo Fracastoro); la seconda vede la commistione equilibrata di numerosi influssi, tra i quali quello oraziano (Giraldi, Speroni, Giulio Cesare Scaligero); la terza è formata dai commenti alla *Poetica* aristotelica (Trissino, Francesco Robortello, Piero Vettori, Ludovico Castelvetro, etc.); la quarta e ultima risente del modello platonico (Francesco Patrizi, Girolamo Fracchetta, Iacopo Mazzoni, Scipione Ammirato). Su questo aspetto si veda anche LUCAS, *De l'horreur au «lieto fine»*, p. 27. Secondo la studiosa, dal 1560 il progetto culturale della Controriforma avrebbe influenzato la scrittura dei teorici della letteratura al punto di far nascere delle «poetiche cattoliche» (che identificano il fine dell'arte con la morale), tra le quali annovera quella di Robortello (1548), Lombardi (1550), Antonio Minturno (1559), Vettori (1560), Leonardo Salviati (1564), Castelvetro (1572) e Alessandro Piccolomini (1575).

la funzione della catarsi⁴⁸. Questi sono i termini-chiave della controversia attorno al genere tragico, alla quale prese parte anche Giovan Battista Giraldi Cinzio (Ferrara 1504 – ivi 1573), forse il più noto esponente di questo secondo momento della tradizione tragica cinquecentesca.

L'*Orbecche* è molto probabilmente il primo testo tragico moderno recitato e messo in scena con costumi e apparati scenici, nel 1541, in casa dall'autore e alla presenza del Duca Ercole II d'Este⁴⁹. L'opera presenta molti degli ingredienti che diverranno topici del genere per tutto il secolo e oltre: le figure infernali e i fantasmi dei morti, il sogno premonitore, il dialogo tra la protagonista e la nutrice, il dibattito sul buon governo tra principe/tiranno e consigliere, il lamento sulla condizione umana e la sottomissione femminile, la dissimulazione dei veri intenti dei personaggi, l'invocazione alla giustizia divina. Essa è inoltre caratterizzata da un realismo spettacolare fondato sulla rappresentazione dell'orrore, della morte e della violenza, che tuttavia non è fine a sé stessa (e su Giraldi come modello del senecismo cinquecentesco si è espressa più volte la critica). Infatti, come nota Marco Ariani, l'autore inserì nella «dignitosa ma fredda struttura aristotelico-trissiniana» una «funzione dinamica» grazie al gesto orrido «inteso come estremizzazione di una sconvolta visione delle cose»⁵⁰. Lo spettacolo teatrale – ideato per la corte

⁴⁸ Come nota CHERCHI, *Il tramonto dell'onestade*, a p. 245: «La rilettura della *Poetica* determinò la scoperta della *mimesis* poetica e della *catarsi*, ossia tutto un modo di concepire la poesia che avrebbe dovuto far dimenticare la nozione dell'*utile/dulce* di stampo oraziano e che manteneva la letteratura nel campo dell'*honestum* in quanto la letteratura insegna le virtù. Questa nozione didattica fu rimpiazzata da una visione che considerava la letteratura come un "rispecchiamento" della realtà e che agiva sul mondo delle passioni più che sulla ragione alla quale si collegava il mondo delle virtù. Ma questo non vuol dire che nel 1549 si smise di considerare il *dulce/utile* oraziano e scomparve del tutto la nozione "didattica" della letteratura. Passarono molti decenni prima che questo potesse avvenire, comunque il seme fu piantato in quegli anni».

⁴⁹ È stata infatti avanzata più volte l'ipotesi che i precedenti testi tragici fossero stati semplicemente letti davanti al pubblico. Sulla prima rappresentazione dell'*Orbecche* si vedano N. SAVA-RESE, *Per un'analisi scenica dell'Orbecche di Giambattista Giraldi Cinthio*, «Biblioteca teatrale» II (1971), pp. 112-57; M. PIERI, *Mettere in scena la tragedia. Le prove del Giraldi*, «Schifanoia», XII (1991), pp. 129-42. La tragedia fu messa in scena per tre volte nel solo 1541 a Ferrara, e un'altra in Accademia a Parma entro il '43. La prima edizione (Venezia, 1543) sarà seguita da altre otto ristampe, tutte veneziane (una del '47 è s.l.)

⁵⁰ ARIANI, *Tra classicismo e manierismo*, pp. 115-17. La spiegazione dell'elemento orroroso nell'*Orbecche* è ricondotta dallo studioso alle inquietudini di medio e tardo Cinquecento, alla crisi degli ideali e del gusto propri dell'epoca (pre-)manierista e agli ideali morali controriformistici: «Giraldi non è quindi il semplice innovatore tecnico che si è detto tante volte, il mestiere che avrebbe dato vita teatrale alle astratte norme aristoteliche, altrimenti non teatrabili: in realtà il Giraldi rifiuta l'istituto aristotelico in quanto portatore di quelle certezze in cui egli non crede più, in quanto operante in un momento storico che richiede ben altro che un'illusione di armonia» (*ibidem*, p. 144).

estense, già all'avanguardia, con Ariosto, nella rappresentazione di commedie "moderne" – è centrale nella pratica come nella teoria tragica giraldiana⁵¹, sin dalla scelta di dividere l'opera in atti e scene, e di premettere alle *pièces* un prologo separato nel quale l'autore si rivolge direttamente al suo pubblico, come già avveniva per la commedia. Quest'ultima innovazione, che permette al tragediografo di mantenere la finzione teatrale (la cosiddetta "quarta parete"), mostra la proiezione verso gli spettatori caratteristica di Giralaldi, che scrive con un esplicito fine didattico⁵².

Giralaldi accompagna la stampa dell'*Orbecche* con una serie di scritti nei quali giustifica le proprie scelte e prende posizione su alcuni degli aspetti che avevano sollevato controversie. Fin dalla dedica, indirizzata al duca Ercole II d'Este e datata 20 maggio 1541 (ma da postdatare all'anno della *princeps*), Giralaldi si dice cosciente della novità proposta con la ripresa della tragedia, un genere «per tanti secoli tralasciato ch'appena [...] vi resta una lieve ombra». Pur riconoscendo l'autorità di Aristotele, egli afferma che «la sua natia oscuritate» lo rende quasi inutilizzabile come aiuto alla composizione di tragedie, e definisce l'uso come «solo maestro di tutte le cose». Il prologo, come appena anticipato, chiarisce il messaggio didattico-morale della tragedia; in effetti, affermando che la protagonista è erede delle colpe della madre Selina, Giralaldi pone all'attenzione del pubblico la questione della giustizia divina⁵³. Ma il prologo funge anche da giustificazione preventiva: della propria presenza, necessaria per il servizio reso al pubblico, e quindi allo spettacolo; e della novità della materia, che è tragica e non più comica: gli spettatori non si attendano «gioia e diletto» tipici delle commedie, bensì «acerba e intollerabil doglia», causata dalla vista di «lagrime, sospiri, angoscie, affanni / e crude morti»; tanto che gli animi più delicati sono pregati di lasciare la sala. Inoltre, è imperativo motivare il soggetto della tragedia, che è originale: la trama non

⁵¹ L'importanza della rappresentazione per il ferrarese non esclude tuttavia la possibilità della stampa del testo teatrale. Egli ritiene che la vista sia più efficace dell'udito nel risvegliare la pietà e la paura negli spettatori, e sia, aristotelicamente, più terribile e compassionevole; per questo la rappresentazione, l'apparato e la scenografia ricoprono tale importanza nella sua concezione teatrale. Ma se l'opera è ben scritta, lo stesso effetto emotivo potrà essere trasmesso anche dalla semplice lettura del testo; cfr. GIRALDI, *Discorso*, p. 220 (ed. GUERRIERI CROCETTI). Già Aristotele, d'altra parte, sosteneva questa possibilità (*Poetica*, XIV [1453b]).

⁵² Si veda anche GIRALDI, *Discorso*, pp. 201-03 (ed. GUERRIERI CROCETTI); *Altile*, Prologo, p. 8 e p. 10. Considerazioni sulla funzione del Prologo separato sono inoltre esposte nel *Giudizio d'una tragedia di Canace e Macareo*, a lungo attribuito a Giralaldi, pp. 112-14 (ed. ROAF), sul quale si tornerà a breve.

⁵³ Per l'analisi di questo aspetto nelle tragedie prese in esame si veda il cap. 7.

è dedotta da modelli antichi, ma inventata dall'autore⁵⁴. Alle novità formali presenti nella tragedia Giralaldi affidava il compito di suscitare la meraviglia nel pubblico (in contrasto con quanto affermato nell'attacco: «Esser non vi dee di meraviglia, / spettatori»; si noterà inoltre che il riferimento alla *maraviglia* compare ben tre volte nei primi 10 versi). Già esperita nelle commedie – e a Ferrara avrà agito in particolare l'esempio di Ariosto – è l'avvertenza relativa alla traslazione del luogo: gli spettatori si ritroveranno, come per magia («per opra occulta»), a Susa, città persiana. L'accento dà occasione a Giralaldi di lodare esplicitamente il Duca e la città⁵⁵, dopo aver accennato alle virtù degli spettatori (in special modo alla bellezza e gentilezza delle dame). Il prologo termina con un rapido accenno all'arrivo in scena di Nemese, alla quale è affidato il secondo momento introduttivo. Giralaldi presenta così agli spettatori le «regole del gioco teatrale», alle quali erano già stati introdotti dalle rappresentazioni di commedie, sottolineando tuttavia le differenze tra i due generi⁵⁶.

L'epilogo della tragedia ricopre analoga funzione, ma in questo caso Giralaldi scrive una vera e propria dichiarazione di poetica, che all'inizio difensivo (vv. 1-5) fa seguire una conclusione a decisa vocazione programmatica (vv. 183-192). Il corpo dell'argomentazione è occupato dall'analisi dei nodi strutturali della composizione: la gravità del genere (vv. 6-30), la novità della materia (vv. 31-36), la presenza del prologo (vv. 37-50), la divisione in atti (vv. 51-69); e poi i contenuti etico-sociali (vv. 70-98)⁵⁷ e la scenografia (vv. 99-107), lo stile (vv. 108-121) e la lingua (vv. 122-182)⁵⁸. Così facendo,

⁵⁴ Lo stesso Giralaldi rielaborerà in seguito la vicenda per la sua raccolta di novelle, gli *Ecatommisti* (II, 2); i critici hanno segnalato nella vicenda boccacciana di Ghismonda (IV, 1) e nel *Thyestes* di Seneca le possibili fonti d'ispirazione per l'*Orbecche*. Sull'influsso senecano nel Cinquecento, in particolare su Giralaldi, si veda G. SOLIMANO, *Per la fortuna del "De clementia" nel Cinquecento. La "Cleopatra" di G.B. Giralaldi Cinzio*, «La Rassegna della Letteratura italiana», LXXXVIII (1984), pp. 399-419.

⁵⁵ Lo stesso procedimento si ritrova nei prologhi di *Altile*, *Arrenopia*, *Selene*.

⁵⁶ I prologhi delle successive tragedie e tragicommedie giraldiane non avranno la stessa complessità teorica.

⁵⁷ In questa parte Giralaldi elogia, con riferimento velato alla sposa di Ercole II, Renata di Valois, tutto il genere femminile, «che 'n prudenza e senno / [...] / agguagliar puote ogni saggio uom del mondo». Sono in seguito giustificati i nomi dei personaggi, non di origine persiana, e l'uccisione di Sulmone da parte di Orbecche «furiosa» e disperata; qui Giralaldi si assicura di preservare la tragedia dall'accusa di «sceleragine», poiché la narrazione muoverà infallibilmente gli spettatori alla pietà per il caso rappresentato.

⁵⁸ La polemica è rivolta allo stile di «que' ch'a giri de le voci intenti / vanno ansiosamente mendicando / gonfie parole et epiteti gravi», con probabile allusione ai padovani Infiammati e alla *Canace*; Giralaldi afferma con orgoglio la superiorità della natura sull'arte, di «voluto aver più tosto duce / con l'ornamento debito natura, / che con pompose voci una finta arte». Segue

l'autore offre un preciso modello di tragedia, al contempo teorico e pratico⁵⁹. Per tutti questi aspetti, la regola generale richiede il rispetto dei tempi nei quali si scrive; questa attenzione alla contemporaneità permette di giustificare le novità introdotte dai tragediografi in prospettiva storica. Il presente è il tempo dello scrittore, ma soprattutto dello spettatore: ecco che la tragedia non è soltanto recuperata dalla classicità, ma rinasce attraverso l'adattamento alla contemporaneità⁶⁰. Da qui, la necessità di innovare il genere mediante una maggiore naturalezza e verosimiglianza (superando quella aristotelica), che porta da un lato Giralaldi a rappresentare le morti in scena, come risultato del realismo drammatico (anche se in seguito egli rivedrà parzialmente questa soluzione)⁶¹, e dall'altro a scegliere una lingua piana, poco artificiale e votata al realismo espressivo, esemplificata sul linguaggio lirico di Petrarca e di Boccaccio, con un margine di manovra dettato «da singolar giudicio» che si apre alla lingua d'uso (in polemica con i sostenitori del toscano parlato, che a Ferrara non godeva, *et pour cause*, di particolare fortuna). Una scrittura tragica efficace è per Giralaldi fondata sulla verosimiglianza: per questo

un'appassionata difesa del volgare, con elenco degli scrittori presi a modello: ovviamente Petrarca e Boccaccio, ma anche Bembo (di cui sono inoltre brevemente riprese alcune tesi esposte nelle *Prose*), Trissino (cui è riconosciuto il primato cronologico nella riscoperta del genere tragico), e i meno scontati Francesco Maria Molza, Claudio Tolomei (che non furono tragediografi) e Luigi Alamanni (del quale è ricordata l'*Antigone*). Chiude questo Epilogo l'augurio che altri rilevino lo spunto offerto da Giralaldi con la rappresentazione dell'*Orbecche* e compongano tragedie da mettere in scena.

⁵⁹ I concetti-chiave della polemica che si svilupperà con la fazione speroniana sono dunque già presenti *in nuce* in questo primo testo teorico di Giralaldi, a eccezione del problema del personaggio tragico, che emergerà in seguito e sarà punto centrale del dibattito teorico anche negli anni successivi, e non solo tra il padovano e il ferrarese. Un dettagliato commento contemporaneo all'Epilogo si legge nell'*Esposizione di M. Antonio Possevini Mantuano de i versi co' quali Orbecche Tragedia del S. Giralaldi parla a chi legge*, in *Due discorsi di M. Antonio Possevino Mantovano, l'uno in Difesa di M. Gio. Bat. suo fratello, dove si discorre intorno all'Honore e al Duello, l'altro in Difesa in Gio. Battista Giralaldi, dove si trattano alcune cose per iscriver Tragedie*, Roma, 1556, alle cc. 68v-82r. Altro importante testo di accompagnamento all'*Orbecche* è la *Lettera sulla tragedia*; cfr. G.B. GIRALDI CINZIO, *Le tragedie*, Venezia, appresso Giulio Cesare Cagnacini, 1583, pp. 129-57; *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. WEINBERG, Bari, Laterza, 1970, vol. I, pp. 469-86; GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, n.ro 23, pp. 153-71.

⁶⁰ Questo è un punto centrale della teoria giraldiana, che egli esplicita anche nel *Discorso* (ed. GUERRIERI CROCETTI), p. 182: «E nello eleggersi o formarsi queste azioni illustri, così dette non perché siano lodevoli o virtuose, ma perché vengono da grandissimi personaggi, non è se non bene averle tali quali le ricercano verisimilmente i tempi nei quali scrive il poeta, quanto ai ragionamenti, ai costumi, al decoro e alle altre circostanze della persona».

⁶¹ Nel testo vi è solo un rapido accenno alla possibilità di rappresentare la morte in scena sulla scorta di Aristotele (qui convenientemente piegato alle proprie necessità), e contrariamente ai precetti di Orazio. Una più ampia discussione del problema sarà offerta da Giralaldi nel *Discorso*, di cui si vedano in particolare le pp. 185-86 (ed. GUERRIERI CROCETTI).

motivo anche la lingua deve conformarsi all'uso ed essere conveniente allo statuto dei personaggi. Egli rifiuta così l'eccesso di retorica, e accoglie invece il magistero trissiniano quanto alla versificazione, accordando la sua preferenza all'endecasillabo sciolto, e prescrivendo l'uso di settenari soltanto negli spazi dedicati all'espressione lirica dei sentimenti (cori, lamenti, etc.). Emerge dunque chiaramente l'operazione culturale tentata dal ferrarese: riportando la tragedia sulle scene, egli si propone di recuperare la funzione retorica, educativa e morale del teatro. L'*Orbecche* diventa opera-manifesto, nella quale viene ritagliato lo spazio per la riflessione critica, rappresentata e spettacolarizzata; essa, a sua volta, ricopre il ruolo di verifica continua della teoria nella prassi.

La prima tragedia di Giraldi presenta numerosi elementi di pedagogia antitirannica derivati dalle trattazioni umanistico-rinascimentali, e recupera inoltre i concetti filosofici già segnalati nei fiorentini⁶². In particolare, l'autore insiste maggiormente su una sorta di "antropologia negativa", un pessimismo che si lega indissolubilmente al lamento per la condizione umana, condannata alla mutabilità e al fallimento della felicità terrena. Nell'*Orbecche* sono identificabili due punti di vista: quello dei personaggi agenti (intradiegetico) e quello del commento corale (extradiegetico). Entrambe le voci si interrogano sulla realtà e su quanto vedono accadere, soffermandosi in particolare sull'incostanza del mondo. Tuttavia, la differenza tra i due punti di vista sta nella possibilità o nell'impossibilità di affrancare la propria percezione dall'elemento individuale e umano: il coro – insieme alle apparizioni infernali (Nemesi e Furie) in scena all'inizio della tragedia – possiedono una sorta di visione collettiva o ultraterrena, ad ogni modo privilegiata, che beneficia dell'apertura su una verità superiore (morale o divina). In questo modo, l'*Orbecche* si eleva a tragedia universale, che trasmette un messaggio valido per tutti coloro che sono in grado di estrapolare un insegnamento dalle vicende rappresentate.

Un'opera di tale portata innovativa, come è facile immaginare, sollevò numerose critiche sin dalla prima rappresentazione. Giraldi rispose a questi attacchi ribadendo e fissando i due poli della scrittura tragica: l'*uso* e l'*arte*, cioè la necessità di tener conto, contemporaneamente, dell'esemplarità della tradizione e delle *auctoritates* in materia, e però anche di inserirsi in una prospettiva storica e dare risalto all'uso, che egli definisce «solo maestro di

⁶² Per un'attenta disamina di questi aspetti, nell'*Orbecche* e nelle tragedie giraldiane successive, si veda GALLO, *Da Trissino a Giraldi*, pp. 233-323.

tutte le cose» e che anzi vorrebbe sovraordinato alle leggi teoriche «oscuere e incomprensibili»⁶³.

Abbiamo già visto come Giraldi utilizzi i paratesti dell'*Orbecche* per presentare la propria teoria tragica e per difendere le scelte compiute. Ma il ferrarese tornerà sulla questione ancora in seguito, in un testo la cui paternità è certa: il *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*⁶⁴. In esso, l'autore riafferma la libertà d'invenzione concessa al poeta e l'imprescindibilità della rappresentazione scenica dei testi tragici, che soltanto così possono compiere appieno il loro scopo di edificazione morale del pubblico. Nel *Discorso* Giraldi accetta formalmente l'autorità di Aristotele, ma la sua lettura della *Poetica* è ancora una volta finalizzata a sostenere la propria concezione teorica della tragedia⁶⁵; così, egli trasforma in regola le eccezioni segnalate dal trattato, scegliendo al contempo le definizioni che meglio si attagliano al suo bisogno: le innovazioni proposte nelle tragedie sono giustificate, come in precedenza, in nome dell'«uso contemporaneo», categoria già presente ma non esclusiva in Aristotele. Il fine della tragedia, indicato dal filosofo greco in terrore e pietà (che portano alla catarsi tragica), diventano per Giraldi «orrore e meravigliosa compassione»; il che giustifica anche la messa in scena

⁶³ Giraldi s'inserisce così nel solco della tradizione umanistica (platonico-ciceroniana) e bembiana, che unisce all'esempio della natura quello dei modelli. GALLO, *Da Trissino a Giraldi*, sottolinea a questo proposito l'influenza che sul letterato ferrarese ebbe uno dei suoi maestri, Celio Calcagnini: «Calcagnini rappresenta per Giraldi non soltanto un modello di eterogeneità culturale, ma soprattutto la porta attraverso la quale prendere le distanze dal rigido aristotelismo accademico e coltivare la giovanile inquietudine religiosa che tra la fine del terzo e l'inizio del quarto decennio del secolo diventerà meta ultima cui subordinare, *platonice*, la stessa ricerca filosofica. In Calcagnini tutto ciò si compie appunto all'ombra di Platone, riaffiorante ad ogni passo nell'opera del prelado» (p. 235).

⁶⁴ (Ante)datato al 1543, il *Discorso* fu pubblicato a Venezia nel 1554. La sua composizione sembra risalire agli anni 1545-1548, «ma è sempre possibile, anzi probabile, che il Giraldi l'avesse abbozzato già nel 1543 e l'avesse in seguito ampliato, come avrebbe fatto più tardi con le postille all'edizione del 1554»; si vedano C. ROAF, *La questione del verosimile nella teoria drammatica di G.B. Giraldi Cinzio ed in particolare nella sua critica della Canace*, «Schifanoia», XII (1991), pp. 143-49 (la citazione precedente si legge a p. 144), e la ricca introduzione di S. VILLARI a GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*.

⁶⁵ Si veda, a questo proposito, quanto affermato nella *Lettera* (in GIRALDI CINTHIO, *Carteggio*, rr. 499-508, p. 169): «E se forse in qualche parte mi son partito dalle regole che dà Aristotile per conformarmi co' costumi de' tempi nostri, l'ho io fatto coll'esempio degli antichi [...]. Ed oltre a ciò lo mi ha concesso il medesimo Aristotele, il quale non vieta punto, quando ciò richiede o luogo, o tempo, o la qualità delle cose che sono in maneggio, il partirci alquanto da quell'arte ch'egli ha ridotta sotto i precetti che dati ci ha». Le innovazioni tecniche giraldiane, non limitate a quelle difese nella *Lettera*, sono discusse in LUCAS, *De l'horreur au «lieto fine»*, in particolare alle pp. 34-40.

della morte, «purché ben rappresentata»⁶⁶. Su questo punto in particolare egli tornerà più volte in seguito, aggiungendo ai primi due sensi della catarsi anche quello di «pianto dilettevole», con una precisazione che, nella pratica scrittoria, si riflette nell'inserimento di elementi meravigliosi e romanzeschi e nel passaggio verso la tragicommedia o commedia di lieto fine⁶⁷.

Proprio l'uso, le necessità della rappresentazione e il favore del pubblico spinsero il ferrarese a introdurre, sin dal 1543, il lieto fine nelle sue tragedie⁶⁸. Ad eccezione di *Didone* e *Cleopatra*, composte su commissione ducale, e della favola pastorale *Egle*, le restanti sei *pièces* giralddiane uniscono alla trama originale una forte vocazione romanzesca e l'etichetta di tragicommedia⁶⁹.

⁶⁶ Per la morte in scena, si veda in particolare il *Discorso*, pp. 184-88 (ed. GUERRIERI CROCCETTI). Sulla questione nella trattatistica del Cinquecento è ancora utile rimandare a G.B. CERVELLINI, *Le "morti sulla scena" nelle teoriche del secolo XVI*, Treviso, Turazza, 1906 (estratto da «Cultura e Lavoro»); e si veda quanto detto più oltre, nel cap. 7. Significativo l'aneddoto riportato da Giralddi per cui, all'apparizione della testa mozzata di Oronte, impersonato da Giulio Ponzio Ponzoni, la sua amata sia svenuta «[...] non altrimenti che se voi veramente avesse veduto morto» (GIRALDI, *Discorso*, p. 198, ed. GUERRIERI CROCCETTI).

⁶⁷ Si veda, a questo proposito, LUCAS, *De l'horreur au «lieto fine»*, in particolare alle pp. 59-60.

⁶⁸ Lucas rifiuta recisamente che il lieto fine sia determinato dal gusto del pubblico: «Il faudrait en finir avec cet argument de la critique giralddienne selon lequel les procédés de Cinzio sont commandés par le désir de plaire au public. Car si certains critiques invoquent cet argument pour expliquer l'utilisation de l'horreur, d'autres invoquent exactement le même pour expliquer l'usage du lieto fine. Et tout cela sous prétexte que l'auteur se sert lui-même de cet argument du diletto pour justifier ses principes. En fait, il est clair qu'il le fait dans un but rhétorique, précisément pour convaincre son public de l'intérêt de ce qu'il lui propose. Cet argument lui sert aussi à désamorcer les reproches de ses collègues érudits : la recherche du plaisir des spectateurs est en effet très utile comme argument pour riposter à ceux qui l'accusent d'avoir trahi ou mal compris la *Poétique* d'Aristote» (LUCAS, *De l'horreur au «lieto fine»*, pp. 128-29, n. 23). È tuttavia innegabile che una parte dei tragediografi del Cinquecento rappresenti l'orrore, e un'altra, al contrario, lo eviti, pure se forse non siamo in grado di identificare il motivo di queste scelte.

⁶⁹ L'autore difese lungamente la propria scelta sulla scorta degli esempi classici di Sofocle ed Euripide; si veda, ad esempio, quanto affermato nel *Discorso* (ed. GUERRIERI CROCCETTI), pp. 184-85: «E ancora che Seneca tra i Latini non abbia mai posto mano alle tragedie di fin felice, ma solo si sia dato alle meste con tanta eccellenza [...] nondimeno noi, ad esempio di Sofocle e di Euripide, vi abbiamo composta alcuna a questa immagine, come l'*Altile*, la *Selene*, gli *Antivalomeni* e le altre, solo per servire agli spettatori, e farle riuscire più grate in iscena, e conformarmi più con l'uso dei nostri tempi [...] ché poco gioverebbe compor favola un poco più lodevole, e che poi ella si avesse a rappresentare odiosamente [...]. Si debbono nondimeno far nascere gli avvenimenti di queste men fiere tragedie in guisa che gli spettatori tra l'orrore e la compassione stiano sospesi insino al fine, il qual poscia vincendo allegro gli lasci tutti consolati. E questo far stare sospeso l'auditore, dee però essere condotto talmente dal poeta che egli non stia sempre nelle tenebre, ma dee l'azione di parte in parte andare sciogliendo la favola di modo che lo spettatore si veda mendare al fine, ma stia dubbioso a che gli debba riuscire. Accenna nondimeno il coro alcuna volta nella divisione degli atti il fine, o misero, o felice, ma non talmente che si scopra tutto il successo, il quale dee restar sospeso (come abbiám detto) insino al fine. Ed il far

Esse sono tuttavia tutte pensate per la rappresentazione, e tutte, ad eccezione dell'*Altile* (lo spettacolo, nel 1543, fu annullato all'ultimo minuto per l'omicidio dell'attore Flaminio Ariosto) e dell'*Epitia* (composta negli anni in cui l'autore si era allontanato dalla corte estense), furono messe in scena: nel 1542 la *Didone*; l'anno successivo la *Cleopatra* (poi riproposta forse nel '55, e con certezza nel 1583); nel 1545 si ebbero due rappresentazioni dell'*Egle*⁷⁰; la *Selene* fu allestita probabilmente nel '47 e nel '51; nel 1548 e nel '49 lo furono gli *Antivalomeni*; l'*Arrenopia* forse nel 1563; e Celso Giraldi – nipote dell'autore e curatore dell'edizione postuma delle tragedie, del 1583 – attesta che fu messa in scena anche l'*Eufimia*⁷¹. La mancata pubblicazione dei testi limitò il loro l'infusso sui tragediografi contemporanei; tuttavia, le innovazioni più consistenti, tra cui il già citato lieto fine, erano note – e giustificate – attraverso il dibattito critico e i testi teorici editi da Giraldi stesso.

Le necessità spettacolari fanno sì che la durata della rappresentazione, con costosissimi apparati e costumi, sfiori le sei ore⁷², che i personaggi (dodici nell'*Orbecche*, diciotto nella *Didone* e venti nella *Cleopatra*) siano in media quindici nelle tragicommedie, e che le trame siano sempre variate, grazie anche all'introduzione di ambientazioni esotiche e a una tendenza al romanzesco che sfiora la comicità, come nel caso dell'*Arrenopia*. I prologhi di queste opere sono meno teorici e meno polemici rispetto a quello dell'*Orbecche*. Le voci dei personaggi si alternano utilizzando registri appropriati al loro status; largo spazio è dedicato ai servitori che assistono, impotenti e inascoltati, alle disgrazie che si dipanano dinanzi ai loro occhi, lamentando la loro condizio-

morire in questa sorte di favole i malvagi, o patir gravi mali, è introdotto più per contentezza, e per maggior ammaestramento di quelli che ascoltano, veggendo puniti coloro che erano stati cagione degli avvenimenti turbolenti, onde le mezzane persone erano state travagliante nella favola, e questo fé Euripide negli *Eraclidi*, e Sofocle nella *Elettra*, quegli facendo uccidere Euristeo, questi Egisto. E noi anco col loro esempio, nella *Altile* facemmo morire Astano, e nella *Selene* Gripo, in quel tempo che ambi per la lor sceleraggine si pensavano esser più felici di tutti gli altri. Che è di maraviglioso piacere allo spettatore, quando vede che gli astuti sono colti e rimangono gli ingannati nella favola, e i forti ingiusti, e malvagi rimangono vinti».

⁷⁰ La favola pastorale fu stampata, probabilmente per il suo carattere di novità, senza indicazioni tipografiche (ma probabilmente a Ferrara o Venezia, tra il 1545 e il 1547); si veda l'anastatica pubblicata dalle Edizioni QuattroVenti, Urbino, 1980.

⁷¹ PIERI, *Mettere in scena la tragedia*, p. 129. Questa la scansione cronologica delle opere teatrali giraldiane: 1541 *Orbecche*, 1542 *Didone*, 1543 *Cleopatra* ed *Altile*, 1547 *Selene*, 1548 *Antivalomeni*, 1549 (?) *Eufimia*, 1562-3 *Arrenopia*, 1563 *Epitia*.

⁷² Nella versione a stampa del *Discorso*, Giraldi indica la durata minima di commedia e tragedia in, rispettivamente, tre e quattro ore; nelle postille manoscritte apposte in seguito, tuttavia, egli richiama il successo della rappresentazione della *Cleopatra* e di altre tragedie, la cui messa in scena si estendeva per sei ore. Si veda F. DOGLIO, *Sulle prime rappresentazioni dell'«Orbecche» e Giraldi 'corago'*, «Critica letteraria», XLI, 159-160 (2013), pp. 291-307.

ne subalterna (e non casuali sono, in questo contesto, i riferimenti alla vicenda personale di Giraldi)⁷³. I testi trattano gli stessi problemi diventati ormai topici nelle tragedie: le fenomenologie del potere, la giustizia, la clemenza, i rapporti fra sudditi e governanti, fra famigliari o fra coniugi, i buoni e i cattivi consiglieri, la diplomazia, la dissimulazione cortigiana, la distinzione tra essere e apparire, i sentimenti contrastanti tra bene pubblico e interesse privato. Questo fatto ha spinto Marco Ariani a definire le tragicommedie giraldiane «delle vere e proprie tragedie per il tempo dei primi quattro atti, con un quinto atto spudoratamente appiccicato al meccanismo furente della distruzione catastrofica per attenuarne *prudentemente* gli effetti catartici, sostituendoli con la buona coscienza della giustizia finalmente trionfante»⁷⁴. La scelta del lieto fine sarebbe quindi da imputare non al gusto del pubblico, ma alla volontà di controllo esercitata dalla corte estense⁷⁵. Questo però non spiega il mantenimento del lieto fine da parte di Giraldi anche dopo l'allontanamento dalla corte e il trasferimento a Torino. Probabilmente l'innovazione, da lui difesa negli scritti teorici come funzionale alla rappresentazione e quindi all'uso moderno del teatro, era sentita come realmente fondamentale da parte dell'autore⁷⁶.

Di fatto, i principi delle tragicommedie giraldiane sono sempre esempi di virtù, e se un regnante si macchia di qualche colpa è perché si tratta di un usurpatore: i buoni non hanno difetti, e i malvagi non hanno pregi. L'origine umana del male, che non proviene più da forze ultraterrene né dalla Fortuna, si inserisce nella concezione cattolica del peccato e dell'arbitrio individuale⁷⁷.

⁷³ Si veda 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.

⁷⁴ ARIANI, *Tra classicismo e manierismo*, p. 155.

⁷⁵ È la conclusione cui giunge anche LUCAS, *De l'horreur au «lieto fine»*. Per la studiosa, tuttavia, i temi trattati da Giraldi nelle tragicommedie sono soltanto apparentemente gli stessi di quelli affrontati nell'*Orbecche*; l'evoluzione della produzione drammatica giraldiana da lei tracciata mostra infatti come i medesimi aspetti siano deproblematizzati con il passare del tempo. Di parere totalmente opposto invece HORNE, *The Tragedies*, per il quale il lieto fine è decisamente da imputare al favore del pubblico. Lo studioso non spiega, tuttavia, come mai le tragedie orrوره abbondino anche nel seguito del secolo.

⁷⁶ Sulle direttive spettacolari di Giraldi e di altri dopo di lui si veda G. ATTOLINI, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1988; in particolare il cap. V, *Le teorie dello spettacolo*, pp. 205-35.

⁷⁷ Si veda, a questo proposito, quando nota I. ROMERA PINTOR, *Las heroínas trágicas del teatro de Giraldi Cinthio*, in *Eroine tragiche del Rinascimento*, pp. 175-200, alle pp. 183-84: «Ya referimos cómo la Corte estense vivía momentos tensos por las abietas simpatías reformistas de la Duquesa y su poderosa «coterie» trufada de calvinistas apenas encubiertos. El tema del libre albedrío 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 protago-

Negando l'indipendenza di etica e azione politica, Giralaldi, come già accaduto ai tragediografi fiorentini, si affranca dai precetti machiavelliani che vogliono le leggi di governo slegate e anzi sovraordinate rispetto alla morale comune, e anticipa così lo sviluppo della trattatistica sulla ragion di Stato di fine Cinquecento, che tenderà di ricondurre l'agire politico a un ambito morale⁷⁸.

Se l'evoluzione strutturale della tragedia del ferrarese non corrisponde a quanto proposto, per esempio, da Pomponio Torelli alla fine del Cinquecento, che con la *Merope* ritorna al modello trissiniano, è innegabile che Giralaldi sia il precursore dei contenuti dello spettacolo teatrale del Seicento, più portato alla tragicommedia e al dramma pastorale, che tuttavia risentono anche dell'influsso, soprattutto stilistico, dell'altro modello del medio Cinquecento: la *Canace* di Sperone Speroni (Padova 1500 – ivi 1588).

Speroni, che punta su un linguaggio retorico altamente metaforico, è stato a lungo visto come promotore di una soluzione tragica alternativa a Giralaldi, e i due sono stati presentati come protagonisti di una lunga polemica che si estende per quasi quindici anni e ha ripercussioni sul dibattito critico per tutta la seconda metà del Cinquecento. Recentemente sono tuttavia stati messi in dubbio sia la reale volontà di Speroni di contrapporsi a Giralaldi, sia la paternità di alcuni testi centrali della polemica, precedentemente attribuiti al ferrarese⁷⁹. In attesa di ulteriori indagini, ci si limiterà in questa sede a un

nistas, 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. Giralaldi aprovecha la ocasión para defender de manera inequívoca el libre albedrío del ser humano. Va a ensenificar 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 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 la 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. Giralaldi 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 marioneta».

⁷⁸ MERCURI, *La tragedia*, p. 83, afferma che nell'opera giralaldiana «le leggi morali costituiscono il metro dell'azione politica». Tuttavia, l'efficacia politica dell'azione sembra altrettanto decisiva per la valutazione dell'opportunità di un procedimento di dubbio valore etico. Per un'approfondita disamina degli aspetti filosofici trattati dal fiorentino si veda GALLO, *Da Trissino a Giralaldi*.

⁷⁹ V. GALLO, *Sull'epistola latina a Sperone Speroni attribuita a Giovan Battista Giralaldi Cinthio*, in «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», V (2019), pp. 233-63. I testi classici che hanno cercato di mettere ordine nell'intricata diatriba sulla tragedia sono: C. ROAF nell'*Introduzione* al

discorso generale, ancora una volta finalizzato a porre le basi della trattazione esposta nei capitoli successivi.

La tragedia speroniana, che drammatizza la vicenda dell'incesto dei figli di Eolo, Canace e Macareo, narrata da Ovidio nell'undicesima delle *Heroides* (e contaminata con Virgilio, *Aen.* I 50-80), è la prima a sfruttare fonti mitologiche⁸⁰. La rappresentazione, prevista per il carnevale del 1542, fu annullata a causa della morte di Angelo Beolco, detto Ruzante, a sua volta celebre attore e autore di testi teatrali in volgare pavano, che avrebbe dovuto prendervi parte nelle vesti di direttore di scena e forse attore; la *Canace* (come generalmente si nomina la tragedia, anche se il titolo non è d'autore) fu tuttavia letta periodicamente da Speroni durante la sua composizione, in occasione delle riunioni dell'Accademia degli Infiammati⁸¹. Nel primo dei due prologhi con i quali si apre la *pièce*, Venere afferma la forza irresistibile di Amore, cui è ricondotta la colpa delle azioni narrate; il secondo prologo è recitato dal fantasma del figlioletto dei gemelli Canace e Macareo, e preannuncia lo svolgimento del dramma. Speroni traccia quindi fin da subito un parallelo tra la sua tragedia e l'*Orbecche*: il primo prologo è affidato a una divinità (rispettivamente Nemese e Venere) che chiarisce l'influsso delle potenze ultraterrene sulle azioni umane – o di semidei, come nel caso dei figli di Eolo –; il secondo vede entrare in scena l'ombra di un personaggio cui è affidato il compito di narrare una parte dell'antefatto e di preannunciare gli accadimenti futuri. La prima difficoltà che si presenta nella *Canace* (e i critici

volume SPERONI, *La "Canace" e altri scritti in sua difesa* – GIRALDI CINZIO, *Scritti contro la "Canace"* [in seguito, ROAF, *Introduzione*]; si vedano inoltre B. WEINBERG, *The quarrel over Canace and dramatic poetry*, in ID., *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, pp. 912-53, in particolare pp. 912-29; HERRICK, *Italian Tragedy in the Renaissance*, pp. 124-33; ARIANI, *Il «puro artificio»*, pp. 79-108; R. MERCURI, *La tragedia cinquecentesca fra modello tragico e trattatistica*, in *Il teatro classico italiano nel '500* (Roma, 9-12 febbraio 1969), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, pp. 173-95; R. MORACE, *La teoria del tragico nel Giraldis (con incursioni nell'epico)*, 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), a cura di R. GIULIO, Napoli, Liguori, 2013, pp. 169-85.

⁸⁰ Con l'eccezione, largamente ignorata dai contemporanei, della proposta del fiorentino Giovanni Falugi, autore negli anni Trenta di una *Canace*, dedicata al cardinale Ippolito de' Medici e conservata nel manoscritto magliabechiano cl. VII 166 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, cui si è avuto modo di accennare in precedenza, e alla *Progne* latina di Gregorio Correr, di cui invece si dirà più avanti.

⁸¹ La mancata rappresentazione spiega forse l'assenza dei cori. La *princeps* della *Canace* fu pubblicata, senza il consenso dell'autore, nel 1546 da Traiano Navò, e nello stesso anno, sempre a Venezia, da Vincenzo Valgrisi, questa volta con l'accordo di Speroni, che tuttavia non rimediò allo stato di incompiutezza dell'opera. La tragedia fu ristampata altre quattro volte nel corso del Cinquecento.

non esitano a sottolineare questo problema) è che la finzione teatrale viene infranta, nel suo svolgimento cronologico, dall'apparizione del neonato, che, di fatto, verrà alla luce soltanto in seguito, nel corso della *pièce*; la tragedia si pone dunque come rappresentazione di qualcosa che è già accaduto, e non si svolge dinanzi agli occhi degli spettatori.

Speroni riprende alcuni dei luoghi comuni del genere tragico, come il sogno premonitore e il lamento dei personaggi per la propria sorte sfortunata, dettata da passioni che non possono controllare. L'ira di Eolo alla scoperta dell'incesto compiuto dai figli e della nascita del bambino si sfoga in prima battuta sul neonato, gettato in pasto ai cani, per poi dirigersi verso la figlia Canace e la nutrice, alle quali sono inviati un pugnale e una coppa di veleno⁸²; a nulla varranno le proteste della moglie Deiopea, che tenta di scusare il comportamento dei giovani (e la giustificazione del "fallo amoroso" diverrà topica non solo nella tragedia cinquecentesca, ma anche nella successiva favola pastorale)⁸³. Macareo, la cui vita non sembra essere minacciata dal padre, decide di suicidarsi. La tragedia si chiude sul pentimento tardivo di Eolo per aver agito in preda all'ira, e con il presagio del naufragio della flotta di Carlo V in rotta per Algeri.

Le innovazioni strutturali proposte da Giraldi non sono formalmente rifiutate da Speroni, che tuttavia imposta la *Canace* su un modello greco, senza un prologo separato (anche se la scena iniziale in cui prende la parola l'ombra del figlio di Canace si avvicina molto a questa tipologia), e senza la divisione in atti⁸⁴. Sia Giraldi sia Speroni fanno ampio uso dei monologhi, ma per ragioni opposte: per il primo, essi sono "massimamente teatrali"; mentre al secondo essi offrono uno spazio lirico aggiuntivo, nel quale sfoggiare le pro-

⁸² Gli stessi strumenti di morte erano stati scelti da Boccaccio nella narrazione di un simile contrastato amore giovanile, che risultava in una gravidanza nascosta (*Decameron* V 7); la novella termina tuttavia lietamente.

⁸³ CREMANTE, *La tragedia*, pp. 452-54, rileva i paralleli riscontrabili tra la *Canace* e le opere poetiche petrarchesche, utilizzati da Speroni per congiungere la propria concezione di "fallo d'amore" con la tradizione letteraria italiana che fa capo, oltre a Petrarca, a Dante e a Boccaccio.

⁸⁴ Speroni interverrà tuttavia per rigettare la morte in scena in un'opera non direttamente legata al dibattito sulla tragedia; infatti, nel trattato *Delle arti liberali* egli indica la meraviglia come caratteristica imprescindibile del poema, cosicché la rappresentazione della morte, che non ha nulla di meraviglioso, ma è al contrario sommamente naturale, non dovrebbe trovar spazio nel teatro (S. SPERONI, *Delle arti liberali*, in ID., *Opere*, vol. V, pp. 426-27): «Qui dimando una cosa, cioè se 'l fare morir in scena imita più essa morte, che 'l farla dire; perché dunque non si fa morire altrui in scena? Rispondo. Proprio del poema è il meraviglioso: però la morte, che non è meravigliosa, essendo naturale e comune cosa, non si dee imitare in scena: ma perché parole rare dette in morte sono meravigliose, però quelle sono imitate, e non essa morte».

prie abilità retoriche; ed entrambi permettono la presenza sulla scena delle divinità, purché necessarie allo sviluppo della vicenda.

La *Canace* suscitò aspre critiche, che rimandano alle tensioni polemiche sorte fra varie accademie e tradizioni letterarie⁸⁵. L'aspetto maggiormente problematico riguarda i personaggi scelti dal padovano (e quindi, di riflesso, è criticata anche la *fabula* presa a modello, in quanto poco adatta a suscitare la catarsi): essi non corrispondono, infatti, alla categoria aristotelica dei personaggi mezzani, che errano inconsapevolmente o compiono un'azione proibita mossi da un fine morale. Speroni tenterà a lungo di difendersi dalle accuse e giustificare la scelta, anche esplicitando il proprio concetto di catarsi, finalizzata al «mover gli affetti», quindi a suscitare la commozione e la pietà del pubblico; il risultato, tuttavia, non sarà mai del tutto convincente, anche per i continui cambi di direzione presi dalle apologie speroniane⁸⁶.

Su questo aspetto in particolare insiste Giraldi nel *Dialogo*, rimarcando la necessità che l'eroe tragico sia macchiato dall'*hamartia*, cioè dall'errore inconsapevole, o compiuto per fini (moralmente) lodevoli⁸⁷. L'espedito permette allo spettatore di identificarsi con i personaggi che agiscono su scena, e riconoscerli gli stessi conflitti cui sono confrontati nella vita reale; per questo la storia, vera o inventata, deve essere sufficientemente verosimile

⁸⁵ Gli elementi principali della teoria tragica di Giraldi sono riproposti dall'anonimo *Giudizio d'una tragedia di Canace e Macareo*, il primo testo che si pone direttamente in polemica con l'esperimento teatrale speroniano. Il *Giudizio* si legge nell'edizione dei testi relativi alla polemica tra Giraldi e Speroni curati da C. ROAF, pp. 95-182; alla studiosa si deve l'attribuzione, oggi contestata, del *Giudizio* a Giraldi; cfr. GALLO, *Sull'epistola latina*.

⁸⁶ Speroni, direttamente chiamato in causa dal *Giudizio*, risponde alle critiche formulate anonimamente con un'*Apologia*, che resterà incompiuta, ma della quale ci sono pervenute due redazioni (entrambe dedicate, con possibile intento polemico, al Duca di Ferrara; la prima dovrebbe risalire al 1552-53, la seconda forse al 1555), e con una serie di *Lezioni* da lui tenute a Padova, all'Accademia degli Elevati, nel dicembre 1558 (le prime tre di esse dedicate al problema dei personaggi tragici, le restanti alla questione della versificazione), a testimonianza dell'impegno posto dal padovano nella riflessione sulla teoria tragica. Come nota JOSSA, *Rappresentazione e scrittura*, p. 79, «tra la prima e la seconda stesura dell'*Apologia* c'è stata [...] una "svolta" nel pensiero speroniano: se in un primo tempo la poesia è essenzialmente attività dilettevole, in un secondo tempo essa diventa portatrice di una verità. Non una verità "razionale", però, ma una verità "ispirata". I testi si leggono nell'edizione curata da C. ROAF (SPERONI, *Apologia*, pp. 183-206; Id., *Lezioni*, pp. 207-74); e si veda M. MASLANKA-SORO, *Il mito di Eolo*.

⁸⁷ GIRALDI, *Discorso* pp. 181-82 (ed. GUERRIERI CROCETTI). Sulla teoria aristotelica del personaggio mezzano si veda ARISTOTELE, *Poetica*, XIII [1453a]; sul personaggio mezzano per Giraldi si veda S. VILLARI, *Giraldi e la teoria del personaggio 'mezzano' tra teatro e novellistica*, «Critica letteraria» XLI (2013), pp. 401-25. L'argomento è ripreso in questo volume nel capitolo 7. Speroni compie notevoli sforzi per difendere i personaggi dall'accusa di scelleratezza, modificando più volte il proprio pensiero tra il 1552 e il 1558, come dimostrato dalle due redazioni dell'*Apologia* e dalle *Lezioni*.

– e “contemporanea” – per permetterne la trasposizione nella realtà⁸⁸. Egli inoltre riduce lo spettro possibile per gli argomenti tragici, limitandosi alle vicende di personaggi illustri come re e sovrani, con la loro corte (una scelta forse dettata dal pubblico cui sono destinati i testi di Giraldi, e cioè a nobili e cortigiani).

Ferma la concezione della tragedia come genere alto e grave⁸⁹, le posizioni differiscono fin dal concetto di catarsi, che per gli uni è morale, fondata su orrore e compassione, mentre per gli altri è incentrata esclusivamente sul secondo polo. L'insistenza di Giraldi e dei suoi partigiani sulla verosimiglianza e sull'uso contemporaneo, legati al decoro e al carattere nobile della vicenda, è giustificata dall'importanza attribuita alla rappresentazione e all'identificazione del pubblico con i personaggi che agiscono sulla scena, attraverso la quale essi raggiungono la catarsi. Essa si fonda inoltre sulla meraviglia, che richiede quindi che la storia narrata sia, almeno in parte, nuova, dando così particolare rilievo all'*inventio*. Al contrario, Speroni ritiene che la materia debba essere nota, per permettere il riconoscimento da parte del pubblico e la conseguente catarsi estetica, e dunque riversa i propri sforzi piuttosto sulle tecniche stilistiche d'elocuzione.

Alla questione del soggetto è inoltre strettamente legata quella del personaggio tragico, che per Giraldi deve possedere caratteristiche di “medietà” tali da permettere l'identificazione dello spettatore nell'errore compiuto non per malvagità, ma per ignoranza o imperativi di ordine morale forti al punto da spingere all'infrazione degli interdetti umani. Il padovano invece ritiene che i personaggi debbano rispondere a un'unica funzione, e cioè suscitare la compassione del pubblico, e che il modo migliore, e più largamente dimostrato dalla tradizione letteraria, è quello della colpa d'amore, vista come passione incontrastabile che giustifica, di fatto, ogni genere di comportamento.

⁸⁸ Secondo LUCAS, *De l'horreur au «lieto fine»* (si vedano in particolare le pp. 62-66), Giraldi intende al contrario sottolineare la distanza tra il pubblico e l'eroe che agisce sulla scena: «Le point commun entre le héros et le spectateur n'est donc ni la condition sociale, ni le caractère, ni les réactions face aux événements, mais uniquement l'éventualité de l'occasion objective et extérieure qui provoque l'action fatale. C'est donc la différenciation elle-même qui permet *a fortiori* de purifier l'âme du spectateur : plus la distance entre ce dernier et le protagoniste de la pièce est grande, plus la purification est profonde. [...] Les passions qui opèrent dans la catharsis ont des significations différentes chez Giraldi et chez Aristote, car le premier mêle aux sens antiques de la crainte et de la pitié leurs sens chrétiens inspirés de la conception thomiste des passions» (p. 66).

⁸⁹ Questa concezione della tragedia, com'è noto, deriva da ARISTOTELE, *Poetica* 1449b 24-27; l'aggettivo *spoudaios* ('serio', 'elevato', 'virtuoso') è inteso però prevalentemente come 'illustre', 'eccellente', e per questo l'ambientazione coturnata – non da ultimo, per gli esempi antichi – si fissa sul contesto regale.

Un altro elemento contrastivo si rileva nello stile: il ferrarese predilige una lingua adeguata all'uso e un impiego moderato delle figure retoriche, distinguendo chiaramente la tragedia dalla lirica e sostenendo la necessità di adattare gli artifici retorici al genere prescelto⁹⁰; Speroni ha, all'opposto, una concezione lirica della tragedia, ed è di conseguenza maggiormente propenso all'utilizzo di figure complesse e di un linguaggio elevato. Questa scelta di campo si riflette sulle diverse concezioni del verso tragico, e sul numero di settenari ritenuti convenienti: il meno possibile per il ferrarese, mentre per il padovano essi devono essere in netta maggioranza. La soluzione metrica proposta da Speroni riscuoterà una discreta fortuna fra i drammaturghi successivi: l'ampio impiego di settenari (che Cremante quantifica al 72,3% del totale) uniti ad alcuni quinari, e l'uso tutto sommato limitato dell'endecasillabo – in contrasto con le scelte di Trissino e Giraldi – rimandano a una forma diffusa nella lirica; i frequenti *enjambements* e le rime (e rimamezzo) non casuali portano a una maggiore cantabilità del testo, con caratteristiche che si ritroveranno non solo in molte tragedie del secondo Cinquecento, ma anche nella favola pastorale⁹¹.

Tra fedeltà ai modelli e originalità

Giraldi e Speroni sono solitamente presentati come i due poli tragici cinquecenteschi, ma tra gli autori degli anni Quaranta che esercitarono la propria influenza sui tragediografi contemporanei o appena successivi sembra di poter annoverare anche Pietro Aretino (Arezzo 1492 – Venezia 1556), autore dell'*Orazia* (Venezia, Gabriele Giolito, 1546)⁹², e Lodovico Dolce, prolifico scrittore, traduttore e ri-scrittore di tragedie.

⁹⁰ Giraldi chiama a sostegno della propria idea l'esempio di Petrarca, che utilizza lingua e stile diversi nelle liriche dei *Fragmenta* e nelle terzine del *Trionfo della morte* (GIRALDI, *Discorso*, pp. 145 e 152-53, ed. ROAF). Si veda anche, più in generale, A. AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, Firenze, Franco Cesati editore, 2001.

⁹¹ Per quasi metà della sua ampiezza, il *Giudizio* si concentra sulla critica ai versi e allo stile della *Canace*. Più precisamente, si parla di stile da p. 129 del *Giudizio* (ed. ROAF). Speroni risponde a queste critiche nell'*Apologia* (da p. 193) e nella seconda parte delle *Lezioni* (pp. 257-68). Il *Giudizio* (pp. 149-50, ed. ROAF) sanziona inoltre il dibattito in sticomitia, che pure ha largo uso in tragedia ed è presente anche nei testi giraldiani; e sarà, questo, un ulteriore tassello che mette in dubbio l'attribuzione del testo a Giraldi.

⁹² Se ne conosce una seconda edizione (Venezia, Giolito, 1549). Sarà inoltre da segnalare la ristampa della tragedia, con il titolo *Amore della Patria* e attribuzione a Giuliano Gosellini per evitare le maglie della censura (Venezia, Barezzi Barezzi, 1604), dopo che l'*opera omnia* di Aretino era stata messa all'Indice.

Alla storia romana, più precisamente alle *Deche* di Tito Livio, che Iacopo Nardi aveva pubblicato a Venezia nel 1540, si ispira l'*Orazia* di Pietro Aretino. La scelta della fonte liviana è stata letta da alcuni critici come volontà, da parte dell'autore, di rifarsi direttamente all'esempio trissiniano, di implicito rifiuto della polemica tra Giraldi e Speroni e conseguente proposta di una soluzione originale per risolvere il problema del genere tragico. Tuttavia, le motivazioni anticlassiciste di Aretino sono chiarite dal Prologo, che proclama con fierezza la supremazia dei "discepoli della natura" rispetto agli "scolari dell'arte"⁹³. Egli si situa in una sorta di posizione intermedia tra i due illustri precedenti, rifiutando la morte in scena proposta dall'*Orbecche* e limitando il numero dei monologhi, e ignorando la proposta metrica della *Canace*, ma accettando tacitamente molti degli elementi strutturali e contenutistici ormai diventati comuni nella produzione tragica cinquecentesca⁹⁴. Il giudizio degli studiosi sull'*Orazia* tra Sette e Novecento oscilla, per questo, tra la condanna (Girolamo Tiraboschi, Francesco De Sanctis, Giorgio Petrocchi e Francesco Paolo Bozzelli), e la lode (Guillaume Apollinaire, Pierre-Louis Ginguenè, Angelo Ugo Canello, Adolfo Gaspary, Arturo Graf e, da ultimo, Marco Ariani, per cui l'opera di Aretino «rimane fondamentale nel determinare o, almeno, indicare una via nuova per il linguaggio tragico cinquecentesco»)⁹⁵. Dal punto di vista della *dictio* tragica, l'opera di Aretino sembra anticipare molte delle caratteristiche del periodo manierista e barocco: l'espressione esornativa è ricca di ipotassi, incisi, apposizioni, accumulazioni di aggettivi, preposizioni, luoghi comuni ed elenchi; sono numerosi gli iperbati, gli arcaismi e i tecnicismi (giuridici, politici, filosofici e sofistici), le similitudini e le metafore. Al contempo, si assiste a tratti a un'insistita mimesi della colloquialità, tramite la figura dell'anacoluto e alcuni dialettismi.

⁹³ ARETINO, *Orazia*, Prologo, vv. 83-84. La stessa posizione è espressa da Giraldi a più riprese.

⁹⁴ Il Prologo dell'*Orazia* è pronunciato dalla Fama, che afferma, sdegnosa, di non essere una delle ombre che aprono tradizionalmente le tragedie; ma si vedrà che Celia appare in scena, all'inizio della tragedia, quasi come un fantasma. La scena d'apertura spiega l'antefatto, e in seguito l'autore introduce alcuni *topoi* tragici, variandoli abilmente: non il classico sogno premonitore, ma una visione appare a Celia, alla quale è inoltre attribuito un lamento per la condizione femminile, a seguito del quale la fanciulla esprime l'impossibile desiderio di essere nata con un aspetto mostruoso, che non avrebbe attirato l'attenzione del giovane Curiazio (si veda la descrizione della bellezza muliebre di Celia attraverso il canone breve tramandato dalla tradizione lirica – I, vv. 485-89: «La natura devea, devea darmi, / in cambio vago de le trecce d'oro, / de le labbra, dei denti, de le ciglia / e d'ebeno e di perle e di rubini, / la sembianza d'un mostro spaventoso»). I cori (in endecasillabi e settenari) sono attribuiti "alle virtù", e hanno la funzione di indicare didatticamente agli spettatori i valori etici esemplificati dai singoli personaggi sulla scena.

⁹⁵ ARIANI, *Tra classicismo e manierismo*, p. 195.

I personaggi sono caratterizzati dal loro uso linguistico: Celia, per esempio, utilizza un linguaggio lirico, petrarchesco, il linguaggio di chi soffre per amore ed è cosciente del “peccato” insito nel proprio comportamento⁹⁶.

L'*Orazia* è l'unica tragedia di Aretino. Dalla penna di Lodovico Dolce (Venezia 1508 o 1510 – ivi 1568), attivissimo poligrafo e collaboratore tipografico, uscirono invece otto tragedie: *Ecuba* e *Tieste* (Giolito, 1543; l'*Ecuba* fu ristampata nel 1546 e nel '49, il *Tieste* nel '47), *Didone* (figli di Aldo, 1547), *Giocasta* (figli di Aldo, 1549), *Ifigenia* (Giolito, 1551), *Medea* (Giolito, 1557 e 1558; Sessa, 1597), *Marianna* (Giolito, 1565; Paolo Ugolino, 1593), *Troiane* (Giolito, 1567; Ugolino, 1593)⁹⁷. Nel 1560 l'attività teatrale

⁹⁶ La giovane rappresenta lo scontro tra i sentimenti e la capacità di dominarli (cui si lega, inoltre, la tematica stoica del controllo delle passioni), come mostra il dialogo con la Nutrice (I, 285-522), in cui quest'ultima esorta la ragazza alla prudenza e alla sopportazione. Il dolore di Celia è tuttavia incontenibile, e incomprensibile per il fratello Orazio, appena tornato vincitore dalla battaglia: egli quindi la uccide per ragioni ricondotte all'amore per la patria; e così l'omicidio viene legittimato, e difeso anche dalle parole di Publio, che dovrà perorare la causa del figlio dinanzi al Popolo inferocito per l'uccisione della giovane. La dislocazione dell'omicidio al centro quasi esatto della *pièce* potrebbe rimandare a un precedente illustre, cioè all'*Ecuba* euripidea, criticata da alcuni come *fabula doppia*: la prima parte dell'*Orazia* è infatti incentrata sulla figura di Celia e sul suo essere tormentata fra sentimenti e dovere politico; la seconda sposta l'attenzione del pubblico sul fratello Orazio, e sulla sua concezione quasi unicamente politica, patriottica, della vita. L'inserzione di questo episodio, con l'apparizione di un secondo “personaggio corale”, una novità rispetto alla fonte liviana, serve a marcare la distanza tra il giudizio comune – che in questo caso è dominato dalle reazioni emotive, dai sentimenti – e il giudizio divino – che apparirà sotto forma di voce del *deus ex machina*, imponendo l'assoluzione e la penitenza di Orazio, e rappresentando, di fatto, la superiorità delle leggi politiche sulla morale, il predominio della ragion di Stato sugli affetti umani. La conclusione, esplicitata dal coro dell'atto V, contiene un'esortazione e un ammonimento: le virtù cattoliche per eccellenza sono la sopportazione e la sottomissione, rappresentate in scena dal “giusto mezzo” del comportamento di Publio, che, benché soffra come Celia, è in grado di dominare i propri sentimenti personali, e al contempo, anche se partecipa all'esaltazione patriottica di Orazio, non si fa trascinare da essa in azioni eccessive. Si leggano inoltre le parole del *deus ex machina* rivolte a Orazio: «e tu, china / la testa al giogo, che chinarla in terra / purga il peccato, conserva la legge, / onora il Re, gratifica la Patria, / consola i padri, il popolo sublima» (vv. 2769-73). Celia è l'unica, all'interno dell'*Orazia*, a conformarsi al criterio aristotelico del personaggio tragico, vittima dei propri sentimenti e del fato, colpevole soltanto di un errore, compiuto consapevolmente ma inevitabile, e cioè di aver pianto pubblicamente la morte dell'amato. Il fratello, all'opposto, la uccide senza esitazioni, in preda a sentimenti inoppugnabili; è pronto a morire, perché è convinto di aver agito correttamente dal punto di vista della *virtus* patriottica romana, e rifiuta di pentirsi del crimine finché non viene obbligato dalla voce divina. Ma è Publio a fissare le coordinate del nuovo “eroe”, già stoico e ora controriformistico, capace di dominare i propri impulsi e di sopportare con rassegnazione i colpi della fortuna (non casuale, ma voluta da Dio); in fondo, come afferma il coro conclusivo, «al fine i pazienti / son felici e contenti».

⁹⁷ Sono attestate le rappresentazioni veneziane di *Didone* (carnevale 1546), *Giocasta* (1549, cui si aggiunge forse una messa in scena a Viterbo nel 1570), *Ifigenia* (1551), *Marianna* (due

dell'autore fu coronata dall'uscita, presso Giolito, di due volumi che raccoglievano la sua produzione precedente: il primo dedicato alle *Commedie* (cinque testi)⁹⁸, il secondo alle *Tragedie* (le sei precedentemente edite, escluse ovviamente *Marianna* e *Troiane*, non ancora composte)⁹⁹, ai quali si univa il volume, pubblicato da Sessa, che comprendeva le inedite traduzioni di tutto il Seneca tragico (che ammonta a dieci *pièces*, considerando anche l'*Octavia*, all'epoca correntemente attribuita al cordovese). Ispirate in parte a Euripide e in parte all'esempio senecano, le tragedie di Dolce mostrano chiaramente la libertà con la quale l'autore si accingeva a reinterpretare le vicende tratte dai modelli. Fanno eccezione la *Didone*, la cui vicenda è destinata ad ampia fortuna tragica, e la *Marianna*, che egli rielabora dal resoconto delle *Antichità giudaiche* di Giuseppe Flavio.

Gli studiosi hanno più volte sottolineato la fortuna che le tragedie di Dolce ebbero nel teatro europeo seicentesco, identificandolo come il tragediografo italiano di gran lunga più influente all'estero, forse ancor più che in patria. Molte delle soluzioni scelte da Dolce si ritrovano tuttavia anche nei tragediografi a lui contemporanei¹⁰⁰. Il ruolo di Lodovico Dolce all'interno dello sviluppo del genere tragico a metà Cinquecento non può dunque essere ignorato, considerando la mole imponente di opere da lui composte, soprattutto dopo le attente e approfondite analisi di cui il poligrafo veneziano è stato oggetto in tempi recenti. Sia che gli si voglia riconoscere il merito di aver ridefinito le coordinate della produzione tragica, oppure, più modestamente ma in maniera altrettanto acuta, la capacità di recepire i gusti del pubblico e le linee di tendenza che si stavano formando proprio in quegli anni, Dolce è stato tra i primi a ibridare le proposte giraladiana e speroniana, accogliendo dal primo la divisione in atti, la preferenza per l'endecasillabo sciolto, il prologo separato, un linguaggio grave ma caratterizzato da chiarezza espressiva che tende alla semplificazione, un accurato dosaggio di orrore e *pathos*; dal secondo mutuando un'insistenza minore sugli aspetti politici e una preferenza per le componenti sentimentali delle vicende, nelle quali

volte, nel 1565; la prima in casa di Sebastiano Erizzo alla presenza di «300 gentiluomini», la seconda nel palazzo di Alfonso II d'Este sul Canal Grande), *Troiane* (1566).

⁹⁸ Eccone i titoli: *Il Ragazzo* (1541), *Il Capitano* e *Il Marito* (1545), *Fabritia* (1549), *Il Rofiano* (1551).

⁹⁹ Le *Tragedie* furono poi ristampate da Domenico Farri nel 1566.

¹⁰⁰ Alle tragedie di Dolce stampate durante il periodo studiato si farà ampio riferimento nel seguito dell'analisi. Importanti, sulla sua attività di tragediografo, gli studi di S. Giazzon, rifusi nel suo *Venezia in coturno*, e quelli di A. Neuschäfer. In italiano è apparsa la sintesi, a sua cura, *Da Thieste (1543) a Le Troiane (1566): le tragedie di Lodovico Dolce*, «La parola del testo», (2001), pp. 361-80.

prevale l'uso del settenario lirico variamente rimato, e, più in generale, un linguaggio musicale e ornato; inoltre, in Dolce può essere riscontrata la medesima finalità tragica identificata in Speroni, di unire l'utile e il diletto in un binomio inscindibile.

Le linee evolutive tracciate in questo capitolo fungono da guida per identificare le direttive lungo le quali si muovono non soltanto i tragediografi della prima metà del Cinquecento, ma anche gli autori del periodo che più direttamente ci interessa. La tensione tra orrore e meraviglia è presente in numerose tragedie, allo stesso modo dell'opposizione tra ragione e sentimenti; tra gli argomenti toccati nelle opere si annoverano problemi filosofici, politici e morali, ma anche pratici, dettati dalle necessità legate alla rappresentazione teatrale. Gli influssi della coeva discussione teorica sui generi letterari colpiscono con forza variabile gli autori, che tuttavia sembrano essere perfettamente a conoscenza di quanto fosse accaduto e stesse accadendo attorno a loro in ambito tragico. Nei primi quarant'anni del XVI secolo la sperimentazione è massima, sia dal punto di vista contenutistico, sia per quanto riguarda le forme. Le trame possono essere tratte da drammi antichi, dalla mitologia, dalla storia antica, medioevale e contemporanea, o essere frutto dell'ingegno dell'autore; la struttura può riprendere modelli greci o, al contrario, proporre forme nuove e originali, che rispondono a precise funzioni spettacolari. La scrittura esplora le opportunità offerte dalla versificazione volgare, conformandosi a tradizioni diverse quanto a lingua e stile. Ai tragediografi di metà Cinquecento, apparentemente, non resta che operare una scelta all'interno di un ventaglio di possibilità già esperite. Tuttavia, questa scelta non può essere considerata priva di motivazioni e conseguenze; da qui, la necessità di valutare l'insieme della produzione tragica del periodo per far emergere il discorso intessuto dagli autori, che si riflette nella realtà culturale contemporanea.

2. Il paratesto teatrale come luogo del discorso teorico sul genere tragico

I tragediografi di metà Cinquecento sono inevitabilmente influenzati dalla produzione teatrale precedente e dal coevo dibattito critico sul genere, che vede protagonisti in particolare Giraldi e Speroni. Gli autori assumono tuttavia soltanto raramente un atteggiamento di adesione o rifiuto totale nei confronti dell'una o dell'altra proposta tragica, assestandosi piuttosto, come si vedrà, su una linea mediana che trasceglie gli elementi formali, strutturali e retorici di volta in volta privilegiati, per giungere a una sorta di *koiné* del teatro tragico rinascimentale, ovviamente non esente da eccezioni.

In Italia, il libro teatrale cinquecentesco assume precocemente – certamente prima che nel resto d'Europa – una struttura ben definita e riconoscibile, come emerge dagli studi di Laura Riccò: questa tipologia prevede generalmente dedicatoria, prologo, argomento, presentazione dei personaggi e indicazioni sulla localizzazione, apparati iconografici, divisione in atti e in scene, annuncio dei personaggi che pronunciano le differenti battute (gli elementi non sono sempre compresenti nell'insieme e non si ritrovano per forza in quest'ordine).¹ Almeno nel caso della tragedia, la struttura qui presentata sembra consolidarsi proprio negli anni centrali del Cinquecento; nei paragrafi seguenti si analizzeranno quindi alcuni degli aspetti appena ricordati, a conferma dell'ipotesi avanzata.

All'incirca la metà delle tragedie pubblicate tra il 1545 e il 1565 esce a stampa accompagnata da semplici dedicatorie nelle quali l'opera è tradizionalmente posta sotto l'egida dell'illustre mecenate². Alcuni scrittori

¹ L. RICCÒ, «*Su le carte e fra le scene*». *Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2008, p. 31, con bibliografia pregressa. Questo studio considera la produzione teatrale italiana del XVI secolo, indipendentemente dal genere (tragedia, commedia, tragicommedia, pastorale). Ma si ricorderà anche M. PIERI, *Fra scrittura e scena: la Cinquecentina teatrale*, in *Storia e teoria dell'interpunzione*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze, 19-21 maggio 1988, a cura di E. CRESTI, N. MARASCHIO, L. TOSCHI, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 245-68.

² Soltanto la *Medea* di Maffeo Galladei (forse postuma) è completamente priva di paratesti. Le tragedie accompagnate da semplici lettere di dedica celebrative del destinatario (e prive di

seguono invece l'esempio di Giraldis, che utilizza i paratesti delle proprie opere per discutere argomenti di teoria teatrale³. Questo avviene nell'*Altea* di Bongiananni Gratarolo, nell'*Antigono* di Conte da Monte, nell'*Asdrubale* di Iacopo Castellini, nella *Didone*, nella *Giocasta* e nella *Marianna* di Lodovico Dolce, nell'*Hippolito* di Ottaviano Zara, nella *Progne* di Lodovico Domenichi e nella *Scilla* di Cesare de' Cesari. Le discussioni sollevate dagli autori stessi o dai promotori della stampa, nelle dedicatorie o nei prologhi di queste tragedie, forniscono dunque spunti per riflettere sulla loro partecipazione al dibattito critico contemporaneo, nonché sulle soluzioni teoriche che risultano vincenti nella pratica scrittoria.

accenni ai nodi teorici del genere) sono: la *Cleopatra* di Spinelli, dedicata dall'autore a Ottaviano Raverta (10 marzo 1540 [ma probabilmente 1550]); il *Flaminio* di Baroncini, dedicato da Ercole Bottrigaro, promotore dell'edizione, al padre Giovan Battista (Bologna, 20 giugno 1546); la *Progne* di Parabosco, dedicata a Cristoforo Mielich (s.l., s.d.); l'*Ifigenia* e la *Medea* di Dolce, dedicate dall'autore, rispettivamente, a Giovanni Bernardino Bonifacio (Venezia, 1 marzo 1551) e a Odoardo Gomez (Venezia, 10 ottobre 1557); la *Romilda* e la *Cleopatra* di Cesari, dedicate dall'autore, rispettivamente, a Giovan Vincenzo Belprato (Venezia, 17 luglio 1551) e a Domingo de Gaztelu (Venezia, 10 maggio 1552); l'*Edippo* di Anguillara, dedicato dall'autore a Girolamo Foccarì (Venezia, 1 febbraio 1565). I dedicatari delle opere forniscono spesso utili indizi sulla biografia e sui circoli letterari nei quali si muovevano questi autori. Sui *topoi* sfruttati in sede paratestuale si vedano G. GÉNETTE, *Seuils*, Parigi, Seuil, 1987; P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 25-29; *Strategie del testo. Preliminari, partizioni, pause*. Atti del XVI e del XVII convegno interuniversitario, Bressanone, 1988 e 1989, a cura di G. PERON, premessa di G. FOLENA, Padova, Esedra, 1995; *Intorno al testo: tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*. Atti del convegno di Urbino, 1-3 ottobre 2001, Roma, Salerno Editrice, 2003; B. RICHARDSON, *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento*, Firenze, Sylvestre Bonnard, 2004, pp. 75-87; *I margini del libro: indagine teorica e storica sui testi di dedica*. Atti del Convegno internazionale di studi, Basilea, 21-23 novembre 2002, a cura di M.A. TERZOLI, Padova, Antenore, 2004; *I dintorni del testo: approcci alle periferie del libro*. Atti del convegno internazionale, Roma, 15-17 novembre 2004 – Bologna, 18-19 novembre 2004, a cura di M. SANTORO, M.G. TAVONI, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005; L. RICCÒ, «Su le carte e fra le scene», pp. 44-50.

³ Si ricorderà che già Trissino, conscio della novità rappresentata dalla propria proposta tragica, aveva inserito nella dedicatoria della *Sofonisba* importanti giustificazioni letterarie; si veda, a questo proposito, quanto affermato da CREMANTE, *La tragedia*, pp. 29-32. Le dedicatorie sono ovviamente rivolte ai lettori del testo, e verosimilmente composte a ridosso della stampa dell'opera; in assenza dei copioni utilizzati per l'eventuale rappresentazione del testo, è difficile dire se i prologhi siano stati composti contestualmente alla tragedia, rimaneggiati per la stampa, o addirittura composti soltanto dopo la messa in scena.

La tragedia: origine e finalità del «poema più nobile di ciascun altro»

Nessuno sembra mettere in dubbio, per lunga parte del Cinquecento, che la tragedia sia il genere letterario più elevato; negli intenti di molti autori, essa doveva inoltre contribuire all'edificazione morale del pubblico. Non mancano tuttavia voci contrastanti e minoritarie, che al fine didattico (sul modello giraldiano) preferiscono quello puramente edonistico teorizzato da Speroni.

Al primo gruppo appartiene Lodovico Dolce. Stampata nel 1547, cinque anni dopo la rappresentazione dell'omonima tragedia di Giraldi (commissionata dal duca Ercole II), la *Didone* di Dolce è introdotta da una lettera del celebre attore Tiberio d'Armano indirizzata a Stefano Tiepolo⁴. La scelta di non firmare personalmente la dedicatoria (benché d'Armano funga qui verosimilmente da semplice prestanome) è forse dettata dalla consapevolezza che la novità dell'operazione – non erano molte le tragedie “moderne” giunte a stampa fino a quel momento – richiedeva una giustificazione esterna, e in qualche modo tecnica, da parte di un professionista del teatro. La *Didone* è infatti la prima opera drammatica originale di Dolce; nel 1543 egli aveva edito l'*Hecuba* e il *Thyeste* presso Giolito a Venezia, ma entrambe le tragedie sono presentate, fin dal frontespizio, come traduzioni (rispettivamente, da Euripide e da Seneca)⁵.

⁴ Notizie sulla famiglia d'Armano nella voce a loro dedicata nell'*Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le maschere, vol. IV, 1957, coll. 184-85, a cura di Cesare Morinello; si vedano inoltre G. PADOAN, *La commedia rinascimentale veneta (1433-1565)*, Vicenza, Neri Pozza, 1982, pp. 165, 171n., 195, ed E. POVOLEDO, *I comici professionisti e la commedia dell'arte; caratteri, tecniche, fortuna*, in *Storia della cultura veneta. Il Seicento*, 4/1, a cura di G. ARNALDI, M. PASTORE STOCCHI, Vicenza, Neri Pozza, 1983, pp. 381-408, alle pp. 387-88.

⁵ Nelle dedicatorie di queste opere Dolce riflette su origine e finalità didattica della tragedia – in ossequio a quanto proposto in quegli anni da Giraldi –, e sul valore della traduzione dei classici: due dei temi frequentemente affrontati dai tragediografi in sede paratestuale. Nel primo caso (a Cristoforo Canal, da Padova, 16 giugno 1543), Dolce spiega che gli antichi, confrontati con i rivolgimenti della Fortuna, «[...] non senza cagione trovarono le commedie e le tragedie: sotto il piacevole velo di cotali avvenimenti scoprendo a poco a poco la vita migliore; ed insegnando, l'uomo nelle avversità non doversi sì fattamente disperare, che non pensasse a qualche tempo poter ritornare a più lieta vita; né per la felicità de' prosperi avvenimenti in modo insuperbire, che non temesse, quando che sia, al fondo delle miserie poter cadere. Ed al fine veggendo tra noi non esser perpetua contentezza, si rivolgesse al cielo; e cercasse la vera ed eterna felicità in là su. Per il che io, che delle dolcezze di essa Fortuna pochissima parte sempre, e delle sue amaritudini grandissima quantità ho gustato e gusto, non sapendo quello ch'io m'abbia più oggimai a sperare, né più a temere, con gli altrui esempi vo cercando di consolarmi. Il che ha dato occasione al nascere della presente tragedia». Nella seconda (a Giacomo Barba, da Padova, 1° agosto 1543), Dolce difende invece il valore letterario delle traduzioni in volgare di opere classiche, e la loro importanza per la fruizione dei grandi scrittori antichi, purché esse siano eseguite con arte: «Non è adunque di sì poca importanza, come alcuni istimano, l'ufficio di tradurre un libro d'una lingua in un'altra in modo che si possa commodamente leggere.

Nella dedicatoria di quest'opera – con parole non troppo dissimili da quelle utilizzate nella lettera premessa da Dolce all'*Hecuba* – sono affermate la nobiltà del genere e la sua finalità didattica: la tragedia infatti nacque «dall'ingegno de gli huomini prudenti solamente a utile della vita humana». L'elemento di novità rispetto a quanto espresso precedentemente da Dolce è rappresentato dall'orgogliosa rivendicazione dell'attore, che si presenta, insieme al padre, come colui che ha riportato in auge le rappresentazioni tragiche, meno gradite al pubblico rispetto alle *performances* di «buffoni con gesti sciocchi e ridicoli». La tragedia, infatti, «non è impresa [...] da tutte le penne», e nemmeno «materia da tutte le orecchie». Neppure tanto indirettamente, quindi, Dolce è lodato quale autore capace di affrontare – naturalmente con successo – la scrittura di un testo difficile come quello tragico. D'Armano afferma che la prima rappresentazione della *Didone*, promossa dal padre Pietro e avvenuta durante il carnevale dello stesso 1547 (e alla quale egli aveva preso parte nel ruolo di Ascanio), ha «aperta in Vinegia la strada ad altrui di avezzar le orecchie corrotte per tanti anni da i giuochi inetti di certi moderni comici a la gravità tragica». Egli desidera dunque, contro le toliche quanto improbabili resistenze dell'autore, offrire, con «cortese ufficio», l'opportunità di leggere la *Didone* a quanti ne abbiano apprezzato la messa in scena, oppure, come nel caso del destinatario della dedica, non avessero potuto assistervi⁶. La stampa si presentava dunque come contraria alla volontà dell'autore, perpetrando un *topos* di modestia raramente rispecchiante la realtà dei fatti. Tuttavia, in ambito teatrale le stampe effettivamente abusive non sono rare: si consideri, ad esempio, il caso delle commedie di Ariosto, diffuse dagli «avidì stampatori» senza il suo consenso e senza l'avvallo ducale, probabilmente attraverso i copioni attoriali. Nel caso della *Didone*, possiamo

Perciocché, oltre che ogni lingua ha certe particolarità che, recata in un'altra, in gran parte le perde, avviene ancora che molte cose ci si vengono dette altrimenti di quello per avventura che furono intese dal loro autore. Onde fa di bisogno che l'interprete sia non pure intendentissimo ed accompagnato da un buono e perfetto giudizio, ma ornato ed eloquente nel dire. Le quai cose trovandosi insieme aggiunte, non è dubbio che a nostri di non si potesse nella nostra lingua volgare rappresentar la candidezza e bellezza delle prose di Cicerone, e la maestà ed eleganza contenuta nei versi di Virgilio. Perciocché i soggetti o bene o male che si trasportino, pure in gran parte sono compresi; ma i colori e le figure del dire, e le grandezze e purità degli stili del tutto si perdono, se da maestro e giudizioso ingegno non vengono conosciuti e distesi».

⁶ D'Armano fa riferimento a un incidente occorso durante la seconda messa in scena, che «apportò quasi tragico succedimento». Si tratta, come chiarisce Cicogna (E.A. CICOGNA, *Memoria intorno alla vita e agli scritti di messer Lodovico Dolce, letterato veneziano del XVI secolo*, «Memorie del R. Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti», XI, 1862, pp. 93-200, p. 103), della calca formatasi per assistere alla rappresentazione, che mise in pericolo l'incolumità degli spettatori e rischiò di compromettere la stessa resa spettacolare dell'opera.

essere ragionevolmente certi che Dolce fosse a conoscenza delle intenzioni dell'attore Tiberio d'Armano e dello stampatore Gabriele Giolito, di cui era all'epoca uno dei collaboratori più stretti. L'autore tace l'inedito precedente tragico girdiano, che tuttavia difficilmente avrebbe potuto ignorare.

Allo stesso modo, inutilmente si cercherà nella *Progne*, stampata nel 1561 sotto il nome di Lodovico Domenichi e dedicata a Giannotto Castiglioni (Firenze, 22 febbraio 1561), una qualsivoglia allusione al fatto che l'opera è in realtà una vera e propria traduzione della precocissima tragedia latina di Gregorio Correr (1409-1464), composta attorno al 1427 e pubblicata per la prima volta, senza indicazione dell'autore, nel 1558, appena tre anni prima del volgarizzamento clandestino e inconfessato del poligrafo piacentino⁷. La dedicatoria evita accuratamente di accennare alle fonti della favola, ma non è priva d'interesse. Per sottolineare il carattere elevato della tragedia, Domenichi punta sulla somiglianza fra poesia e filosofia, distinte unicamente dalla forma utilizzata, e non nel fine, che è per entrambe di trasmettere un insegnamento: al carattere diretto della seconda si contrappongono le «oscare favole e finzioni» impiegate dalla prima, che unisce «grandissimo diletto con pari utilità»⁸. La tragedia, in particolare, «insegna [...] la temperanza a re e principi grandi»; l'autore sembra qui difendere la tesi umanistica che vede l'uomo capace di dominare i rivolgimenti della Fortuna grazie a prudenza e virtù: infatti egli afferma che la tragedia, «abbracciando l'acerba mutazione della fortuna, [...] con l'esempio altrui avvisa tutti coloro che sono posti nel colmo delle grandezze umane ad aversi cura di non inciampare o cadere». Questo genere letterario è dunque particolarmente gradito a chi possiede,

⁷ Su Giannotto Castiglioni si veda la voce di A. BORROMEO nel *DBI*; per Correr, si veda, *ivi*, la voce di P. PRETO.

⁸ Il parallelo fra poesia e filosofia proposto da Domenichi presenta cospicue analogie, che non possono essere casuali, con quanto teorizzato da Boccaccio nelle *Genealogie deorum gentilium* (XIV XVII 4): «[poetae] esto a phylosophicis non devient conclusionibus, non tamen in eas eodem tramite tendunt. Phylosophus [...] silogizando reprobatur quod minus verum existimat, et eodem modo approbat quod intendit, et hoc apertissime, prout potest; poeta, quod meditando concepit, sub velamento fictionis, silogismis omnino amotis, quanto artificiosius potest, abscondit. Phylosophus, stilo prosaico ut sepius, et eius fere parvipendens ornamentum, scribere consuevit; poeta, metrico, summa cum cura exquisito decore conspicuo» ([i poeti] sebbene non divergano, nelle conclusioni, dai filosofi, non però ad esse tendono per la stessa via. Il filosofo [...] riprova col sillogismo ciò che non stima vero e allo stesso modo approva ciò che intende; e ciò apertissimamente, secondo le possibilità. Il poeta invece nasconde, sotto il velo dell'invenzione, ciò che ha concepito meditando e quanto più artisticamente può, aboliti del tutto i sillogismi. Il filosofo è solito il più delle volte scrivere in prosa, quasi disprezzandone l'ornamento; il poeta, in versi con somma cura e con squisito e cospicuo ornamento). Si cita dall'edizione a cura di V. ZACCARIA, in G. BOCCACCIO, *Tutte le opere*, dir. V. BRANCA, Milano, Mondadori, 1967-1998, voll. VII-VIII, t. I e II, 1998.

per natura o formazione, abbondanza di virtù – come ovviamente è il caso del destinatario della *Progne* –, e può di conseguenza rallegrarsi di non essere predisposto alle sciagure rappresentate:

la poesia, come V[ostra] S[ignoria] Illust[rissima] sa benissimo, ha molta somiglianza e quasi parentado con la filosofia: sì come quella che rappresenta i costumi dell'umana vita e tutte le medesime cose che la filosofia apertamente suol trattare, ella sotto oscure favole e finzioni usa proporre; e, oltre ciò, grandissimo diletto con pari utilità sempre accompagna. Ella sa ancora come, essendo molte specie di poesia, la tragedia una è, e non l'ultima di esse; la quale, abbracciando l'acerba mutazione della fortuna, che altro insegna, se non la temperanza a re e principi grandi, e con l'esempio altrui avvisa tutti coloro che sono posti nel colmo delle grandezze umane ad aversi cura di non inciampare o cadere? E quegli che da natura o da disciplina sono indiritti⁹ agli studi della virtù, mirabilmente si dilettono di leggere la tragedia, conoscendo d'esser lontani affatto da quelle sciagure, le quali hanno veduto travagliare gli altri¹⁰.

La finalità educativa insita nel genere tragico è qui volta principalmente all'elevazione morale dei regnanti; analogamente, Iacopo Castellini afferma nella dedicatoria dell'*Asdrubale* (a Francesco de' Medici, duca di Firenze e Siena – Firenze, 15 maggio 1562) che la tragedia è «lo specchio de' principi». Grazie agli esempi che essa fornisce, infatti, chi governa può apprendere ad affrontare al meglio le avversità; e poiché un Signore è a sua volta esempio per i propri sudditi, il regno non può che trarre giovamento da questo genere letterario, che insegna la misericordia e il timor di Dio:

La tragedia, ch'è lo specchio de' principi, contenendo l'infelicitadi e le morti avvenute a molti imperadori, regi e duchi, per le quali potendo correggersi i vivi, e governandosi bene, trapassare tutte le future avversitadi e far sì che felice la lor vita si mostri, onde i popoli che sotto di quei

⁹ Indirizzati.

¹⁰ La dedicatoria prosegue con la lode delle qualità del destinatario e degli illustri famigliari: «Non dubito dunque che la mia *Progne* non sia per dovervi piacere: e per l'argomento suo, e per la mia verso Voi affezione e osservanza. Perciocché, in quanto che V[ostra] S[ignoria] Ill[ustrissima] abbia a conformare i suoi costumi con la lezione di questo poema, non ha bisogno che ella impari alcuna cosa da' libri. Rallegrisi più tosto dell'onorata coscienza dell'animo suo, e goda d'essa come d'abbondantissima mercede delle sue operazioni virtuose, con l'esempio di coloro le cui virtù imitando ella osserva. [...] Con questi esempi, e con lo stimolo della virtù, la quale di continuo la tiene desta, potrà sperare di crescere la dignità, e gli onori del suo Illustrissimo sangue, ed a' servidori ed amici suoi dar quella allegrezza ch'essi hanno già concetta negli animi loro».

si governano, vedendo tale il loro maggiore quale ho detto, sien forzati gratamente appressarsegli il più che essi possino, nella misericordia inverso gl'altri uomini e timore quanto a Dio¹¹. Le quali cose, perché sono le due prime vie ch'al ciel ci conducono, torno a dire che la tragedia, cui le son proprie, fu tenuta giustamente quale che per il primo poema.

Castellini prosegue lodando il Duca, che è tanto virtuoso da offrire l'esempio perfetto di governante, nonostante la giovane età¹². Si noterà che l'autore insiste sul fatto che Francesco è reggente «per fortuna e per i meriti suoi», legittimando quindi il potere con due termini di machiavelliana memoria. La dedica è giustificata dalle consuete motivazioni: non protezione contro possibili detrattori, di cui Castellini non si cura, né tanto meno necessità di educare il sovrano, che «già *sa* della vera e nobil poesia ogni fine»; l'opera deve bensì dimostrare – per quanto, naturalmente e topicamente, insufficiente – la gratitudine e l'ubbidienza dell'autore nei confronti del Duca, ma soprattutto, nel scegliere l'illustre destinatario, Castellini «*serva* la proporzione che si fatto modo di poetare ha co' principi». In altre parole, l'*Asdrubale* è dedicato a Francesco I de' Medici perché le tragedie sono tradizionalmente indirizzate a un sovrano¹³. Le motivazioni soggiacenti alla dedica iniziano a incrinarsi, e con il sonetto posto in calce alla dedicatoria Castellini sembra svelare le proprie reali intenzioni. Nel componimento poetico, rivolto esplicitamente al Duca, l'autore invita il sovrano a trarre esempio dalla vicenda rappresentata, e dunque a non perseguire politiche di espansione e conquista

¹¹ Frase anacolutica. Anche successivamente la sintassi evidenzia difficoltà.

¹² Francesco de' Medici, nato nel 1541, aveva all'epoca 21 anni. Assumerà ufficialmente la carica di Granduca di Toscana nel 1574, succedendo al padre Cosimo I, benché agisse in qualità di reggente sin dal 1564. Si veda la voce di G. BENZONI nel *DBI*.

¹³ «E perché a l'Eccellen[za] V[ostra] Illustriss[ima] per fortuna e per i meriti suoi tocca a reggere il bellissimo e dolciss[imo] Ducato di Fiorenza e di Siena (il che con opere tanto giuste e pie già si giovine quant'ell'è gli riesce, che se noi altri sudditi suoi l'imitassimo com'è debito nostro, si potrebbe dir' allora che in tutto noi di lei degni fussimo), però dunque a me, che la desidero assai seguitare, è paruto convenevole non solo, ma d'obbligo il mandargnen' una, la quale ho composta sopra dell'infelicissimo Asdrubale: non ch'io cerchi in custodia sua farla punto riguardare dai maligni, de' quali poco, anzi nulla mi curo; né ch'io pensi ch'ella impari da quella, già sapendo della vera e nobil poesia ogni fine; e meno creda di pagarle non che il tutto, ma la menoma parte degl'obblighi immortali ch'io le tengo, conciossiaché degnandosi accettarla da me senza alcuna richiesta sua, crescerà. Ma gnene dirizzo prima invero per servar la proporzione che si fatto modo di poetare ha co' principi, poi per segno della servitù e buon animo mio, che le do quanto se le conviene e ch'io posso. Ora, se ella a riceverla si piegherà, fia cagione ch'io dalla presente tragedia otterrò contentezza non minore che speranza in molt'altre cose, le quali le potrei per l'avvenire dedicare; e di tanta buona disposizion mia l'assicuro; e fornisco in baciarle le mani clementissime».

territoriale, nelle quali sono insiti pericoli evitabili quando ci si accontenti di «forte e bel confine»:

Mira or qui, divo spirto e in terra amato,
 quanto la giusta Provvidenza al fine
 punge le colpe rie con le meschine
 ombre infernai del signor empio e ingrato:
 poscia odi come uno inquieto stato
 sazio de' vaghi fiori cerchi adre spine;
 né contento di forte e bel confine
 tutto steril divenga e ruinato.
 Ond'in l'opre alme tue tu fermo e lieto
 da quest'altrui, molto inver paventose,
 scaccia 'l timor, ma non misericordia;
 che se quale hai 'l cor pio, tal fia quieto
 teco il Lupo e 'l Leone, oh gran concordia,
 u' godren sempre invitti a Mele e Rose¹⁴.

Nelle parole dell'autore, è la Provvidenza stessa a incaricarsi di punire, attraverso le forze infernali, chi si dimostri «empio e ingrato». L'esortazione è dunque volta a moderare gli istinti voraci e violenti (richiamati dalle allusioni dantesco-machiavelliche a lupo e leone), e a mostrarsi misericordioso. La funzione didattica della tragedia è così dunque non soltanto esplicitamente affermata, ma anche messa concretamente in atto.

L'*Asdrubale* presenta una ricchezza paratestuale notevole: esso è infatti accompagnato dalla dedicatoria e dal sonetto indirizzato a Francesco I appena visti, da un Argomento in prosa (che è funzionale alla comprensione della vicenda presentata nella tragedia, e ripercorre i termini di un fatto storico non particolarmente celebre), da un Proemio, recitato dalla divinità infernale Erebo (prima dell'annuncio dei personaggi che agiranno nella tragedia), ed è infine seguito da una seconda lettera d'accompagnamento, questa volta indirizzata al poeta fiorentino Giovan Battista Strozzi (Firenze, 20 aprile 1562)¹⁵. Castellini

¹⁴ Mele e rose sono l'attributo iconografico di santa Dorotea, martire cristiana originaria di Cesarea, che secondo il racconto agiografico fu decapitata nel febbraio 304. Dorotea era stata sfidata da un giovane pagano, Teofilo, a procurare, in quel mese invernale e a testimonianza della sua fede, mele e rose. Poco prima della morte della giovane apparve un bambino con in mano tre mele e tre rose. Teofilo, in seguito al miracolo, si convertì e subì a sua volta il martirio. I due santi sono ricordati insieme il 6 febbraio.

¹⁵ Autore di madrigali, Strozzi (detto il vecchio per distinguerlo dall'omonimo discendente, anch'egli poeta fiorentino) è noto soprattutto per il componimento sulla "Notte" di Michelangelo, al quale lo scultore rispose con l'altrettanto celebre poesia. Egli era inoltre autore di intermedi ed esperto nell'organizzazione di spettacoli, come dimostra la commedia di Antonio

ricorda le discussioni avute con il conterraneo circa ai nodi teorici del genere tragico. Egli infatti teme di «non aver appieno osservato il decoro delle persone introdotte» – un punto sul quale Giraldi aveva insistito più volte nei suoi testi. Il motivo di questa mancanza è tuttavia oggettivo; è cioè dovuto alla difficoltà esperita da un «privat' uomo» di fingersi governante, e di rappresentare sentimenti contrastanti, dai quali si rischia quasi di essere sopraffatti:

Avend'io ragionato sol con V[ostra] S[ignoria] di più cose sopra questa mia tragedia d'Asdrubale, e tenendomele assai obbligato pel confronto che mi diede, temend'io non aver appieno osservato il decoro delle persone introdotte, ch'invero è difficile – e massime a un par mio privat' uomo – il prosumersi re, regina, consigliere, capitano, e 'l formarsi ora d'animo quieto, ora torbido, e tanto in affetti tali profundarsi che ti senta quasi in quei trasmutato; sopra 'l che, innanimito da lei (la quale disse affatica esserci oggi chi sapesse sinceramente l'azione della vita sua propria, non che siaci uno, il quale debba esser ripreso dubitando non aver perfettamente fintene quante in una buona tragedia intervenghino), non mi son voluto sbigottire.

Castellini difende in seguito l'utilizzo del Proemio/Prologo; egli impiega alternativamente i due termini per designare lo spazio posto prima della tragedia, nel quale il poeta può utilmente rivolgersi direttamente al pubblico¹⁶. Egli ne giustifica la presenza affermando che, sebbene per le tragedie gli esempi antichi non abbiano tramandato l'impiego del Prologo, esso può essere introdotto nelle moderne grazie al fatto che tragedie e commedie – dove i Prologhi sono la norma – appartengono, in definitiva, allo stesso ge-

Landi *Il Commodo*, messa in scena in occasione delle nozze fra Cosimo I de' Medici ed Eleonora di Toledo nel 1539. Si veda G.B. STROZZI IL VECCHIO, *Madrigali inediti*, a cura di M. ARIANI, Urbino, Argalia, 1975; N. PIRROTTA, E. POVOLEDO, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 181, 197 n., 228-30, 409, 412; L. ZORZI, *Firenze: il teatro e la città*, in ID., *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 61-234, a p. 94; *Il luogo teatrale a Firenze. Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi*, Firenze, Palazzo Medici Riccardi, Museo Mediceo, 31 maggio-31 ottobre 1975. Mostra promossa e organizzata dalla Amministrazione provinciale di Firenze; catalogo a cura di M. FABBRI, E. GARBERO ZORZI, A.M. PETRIOLI TOFANI, Milano, Electa, 1975, schede numm. 6.2.4-6.2.6, a cura di E. GARBERO ZORZI, M. FABBRI, pp. 81-82; «*Per un regale evento*». *Spettacoli nuziali e opera in musica alla corte dei Medici*, Catalogo della mostra, Firenze, 5 ottobre-30 novembre 2000, a cura di M.A. BARTOLI BACHERINI, Firenze, Centro Di, 2000, schede numm. 21-22, pp. 68-70, a cura di M.A. BARTOLI BACHERINI.

¹⁶ Che sarà, al contempo, spettatore e lettore.

nere letterario¹⁷. Il tragediografo fiorentino attribuisce al Prologo numerose funzioni, tra le quali quelle di preparare il pubblico alla favola rendendola di più immediata comprensione, e di guadagnare all'autore il favore dell'uditorio; inoltre, Castellini afferma che con esso egli ha cercato di «ritrovar quella usanza dell'antiche saltazioni [spettacoli musicali con danze e balli], le quali si vedevano prima che s'ascoltasse la favola»: dalla descrizione fornita, i peccati/divinità infernali (invidia, arroganza, querela, inganno, fantasma, fallacia, infamia, disperazione, ostinazione, ruina, crudeltà, dolore) sono posti in scena con valore esplicitamente allegorico e rappresentano in anteprima, con «gesticolazioni mimmesche», tutta la vicenda di lì a poco agita¹⁸. Essa risulta così quasi più chiara di quanto potrebbero renderla gli attori dialoganti in seguito:

e però l'Erebo è introdotto da me nel Proemio con alcuni figliuoli suoi, i quali palesano di maniera la mia [tragedia], che non più convenevole altra cosa nissuna né meglio dichia[ra]re la potrebbe: primamente l'Invidia, chiamata da lui fuori dell'inferno, dimostra con le gesticulazioni sue mimmesche il grand'odio ch'i Romani a' Cartaginesi portarono; Arroganza la prosunzione e superbia d'Asdrubale; Querela la disputa e doglienza la quale ha Annone con Catone; Inganno il duello ordinato tra Famea e Cartalone falsamente, e di più il disegno di Scipione quando piglia Cartagine; Fantasma i sogni ed augurii avvenuti alla Regina e ad Asdrubale; Fallacia la morte di Cartalone e d'Annibal Saro pel Duello allegato; Infamia la vita e morte di Famea; Disperazione il furor della Regina contr' ad Annone a lei incognito; Ostinazione il non volere arrendersi i Cartag[inesi] a Scip[ione] a buon'ora; Ruina la desolazione di Cartagine; Crudeltà la morte della Regina coi figli; e 'l Dolore la passione con la morte d'Asdrub[ale]. Ora, siccome l'operazioni di questi figliuoli dell'Erebo corrispondono agl'effetti delle persone nella mia tragedia introdotte, così anche sono a quelle di numero pari, avvertendo

¹⁷ «Per il che nient'altro c'ho voluto mutare che le tre over quattro parole le quali ella benignissima e saggia m'ha date, e ho eletto sotto 'l chiaro nome suo di far noto quel concetto che dintorno a questa mia ho avuto, e massime circa l'intenzion del Proemio. Il qual prima in quanto a sé io l'approvo; e se bene non l'usarono gl'antichi così, a me pare che nel genere della Poesia, la quale introduce altri sempre a parlare, sia lecito al poeta favellar con gl'ascoltatori a proposito di quel poema suo qualche cosa prima o poi. Anzi, per meglio dire, prima e poi; e se l'uso in tutte le commedie l'approva, perché anche nelle tragedie, ch'una specie son di tal genere, non si debbe concedere?».

¹⁸ La spiegazione offerta nella lettera posta in calce alla tragedia in sede di stampa – e quindi rivolta ai lettori – sarà inoltre da interpretare non soltanto come un'indicazione utile per chi volesse mettere in scena la *pièce*, ma anche come chiarimento necessario per chi invece deve limitarsi alla fruizione scritta.

che, per compir tutta la favola, uno di quelli alle volte fa due azioni, come nell'Inganno le dissi; ai quali poi conviene rappresentarle di modo co' gesti, ch'oltr' al cenno della voce dell'Erebo commettente tai cose, si rimirino per le loro gesticulazioni tanto chiare che non più quasimente per i veri Istrioni s'ascoltino. E questa è la fantasia mia in esso Prologo¹⁹.

Non abbiamo notizia di rappresentazioni dell'*Asdrubale* – lo stesso Castellini afferma poco dopo che, per carenza di mezzi finanziari, non ha avuto la possibilità di mettere in scena la tragedia –, e dunque non sappiamo se questa ingegnosa trovata spettacolare sia mai stata attuata e se gli effetti possano aver raggiunto gli intenti prefissati dall'autore. È certo che Castellini dimostra qui e nel seguito della lettera un'attenzione encomiabile per la rappresentabilità della sua *pièce*, benché affermi (in maniera invero contraddittoria) che la messa in scena non è il fine ultimo e immediato della sua tragedia, che sarà piuttosto apprezzata da lettori colti e non dal «vil popolo», oppure che piacerà in futuro, «in più volte ed in più tempi». Egli infatti affronta, almeno in teoria, aspetti e problemi poco presenti in altre trattazioni coeve; per esempio, quello dell'accompagnamento musicale, dato come indispensabile allo spettacolo, ma anche come particolarmente mutevole nel tempo (in primo luogo perché cambiano gli strumenti e le melodie in voga)²⁰. Nella stampa Castellini antepone inoltre al testo, «oltr' a l'uso», un disegno della scena, che mostra una prospettiva ideale di Cartagine, per evitare ciò di cui parla anche Aristotele nella *Poetica*, e cioè che un regista

¹⁹ Si vedano, a questo proposito, le osservazioni di Riccò, «*Su le carte e fra le scene*», pp. 204-05: «L'allegoria che lega i personaggi inferi a quelli della tragedia e alle loro azioni pertiene al campo delle dissertazioni del tempo volte a connettere o meno gli intermedi alle *pièces*, ma conta osservare che si tratta già in questo caso, anteriore all'intervento del Salviati, di una proposta 'sostitutiva' degli intermedi apparenti in auge, capace di giustificare comunque le parti coreutiche dello spettacolo (lo spettacolo tragico, si badi, non quello comico, più collaudato in ambito fiorentino), di cui infatti il Castellini mette in rilievo le "gesticulationi" e il "suono" con un importante correttivo di netta matrice aristotelica [...]. Le argomentazioni sono classicamente ortodosse, attente a distinguere il campo operativo del poeta da quello del corago e degli interpreti».

²⁰ «Circa 'l suono, al quale quei [gli attori che rappresentano le apparizioni infernali] s'hanno a muovere, e poi anche i favellatori, dove, quale e quanto esser debba, non ho già voluto mostrare, non avendo comodità di farla recitare a mie spese, e meno dagl'aiuti d'altrui dipendenze (ed ancora ch'io l'avessi, non apprezzerei punto tal vanagloria, non essendo il fine d'essa traged[ia] se non quant'al vil popolo, ma sì bene, come io stimo assai, il buon giudizio che leggendola le sagge persone ne daranno in più volte ed in più tempi; ne' quali, perché l'uso degli strumenti si muta, perdendosene e potendosene ritrovare de più atti e conformi in quei tempi ch'ella avesse a recitarsi agl'affetti de' recitanti di quelli che io ora eleggessi infra questi che s'usano), m'è paruto non di molto momento».

poco accorto o inesperto possa sbagliare l'ambientazione²¹. Sono tutti aspetti sui quali il tragediografo ha riflettuto, e per i quali è pronto a rispondere «agli ignoranti e maligni» che attaccheranno la *pièce*. Egli è sicuro di sé e della sua opera al punto di offrire un'imbeccata ai detrattori: contrariamente a quanto tramanda la Storia, la Sofonisba resa celebre dalle precedenti prove tragiche potrà difficilmente essere figlia del personaggio di Asdrubale da lui creato (le due vicende non combaciano perfettamente dal punto di vista narrativo). Castellini, ribadendo la verità storica della trama da lui ripercorsa, elenca gli episodi nei quali si è distanziato da essa, tutti necessari allo svolgimento dell'intreccio. La chiusa della lettera a Strozzi affronta, in poche righe, uno dei nodi tragici contemporanei, e afferma l'assoluta liceità della rappresentazione scenica delle morti, purché motivate:

esca fuori un degl'allegati maligni o ignoranti, a provarmi se l'una [la morte della Regina], quasi per difetto naturale accaduta, e l'altra [quella di Asdrubale], per generosità necessaria (ché genera egregio costume), sta male, o usar non si deve; così anche l'aver dato pari fine e punizione a tutti i Cartaginesi degl'errori loro commessi, i quali come dogliosi episodi della morte d'Asdrubale concorrano.

La varietà d'interventi paratestuali che accompagnano la stampa dell'*Asdrubale* è eccezionale rispetto alla prassi cinquecentesca (fatti salvi i precedenti di Trissino, Ginaldi e pochi altri). La moltiplicazione dei testi d'accompagnamento è tuttavia giustificata, poiché ognuno di essi affronta argomenti distinti e, soprattutto, si rivolge a un pubblico differente. La dedicatoria (che comprende il sonetto indirizzato a Francesco I de' Medici) tocca temi tutto sommato tradizionali, rinviando alla sua normale funzione di tributo e ricordando il fine educativo della tragedia, diretto in primo luogo ai detentori del potere; il Prologo è rivolto ai fruitori della *pièce* – lettori o spettatori – e serve pragmaticamente a facilitare la comprensione della vicenda trattata, esplicitandone il valore di in-

²¹ Occorre precisare che nello stesso 1562 Castellini aveva pubblicato presso Torrentino, oltre all'*Asdrubale*, una commedia in endecasillabi sciolti intitolata *Il medico* (con dedica ad Alamanno Salviati, da Pisa, 6 aprile 1556) e la farsa (anch'essa in sciolti) *Gallinacea*, dedicata a Piero Ridolfi (da Castello, 25 novembre 1562). I tre testi presentano un medesimo frontespizio xilografico, modificato soltanto in alcuni dettagli – che lo stampatore utilizzerà anche in seguito, per esempio nella commedia *Il granchio* di Lionardo Salviati (1567), nonostante le ambientazioni delle *pièces* siano differenti (Cartagine per l'*Asdrubale*, Pisa per il *Medico*, Firenze per il *Granchio*). Si veda Riccò, «*Su le carte e fra le scene*», p. 203, e la riproduzione dei materiali iconografici, tavv. 15, 17, 18. Cfr. inoltre NERI, *La tragedia*, pp. 173-74; B. CORRIGAN, *Two Renaissance Views of Carthage: Trissino's «Sofonisba» and Castellini's «Asdrubale»*, «Comparative Drama», V (1971), pp. 193-206.

segnamento morale a beneficio del pubblico; infine, la lettera conclusiva, destinata agli “addetti ai lavori”, cioè a coloro che possiedono conoscenze tecniche, teoriche o pratiche specifiche e sono aggiornati sui dibattiti critici contemporanei (in particolare studiosi e poeti), discute e legittima scelte precise operate dall'autore. Altri tragediografi optano per un numero minore di paratesti, che non distinguono tra le diverse finalità in modo altrettanto rigido.

La novità come elemento di prestigio

Come per il caso già visto della *Didone* dolciana, alcune tragedie sono orgogliosamente presentate sotto l'etichetta insistita della novità; sin dal frontespizio, è nuovo l'*Hippolito* di Ottaviano Zara, ed è nuova la *Progne* di Girolamo Parabosco. In altri testi l'elemento innovativo è invece presentato in modo più discreto, ma altrettanto assertivo.

La dedicatoria non datata premessa alla stampa dell'*Antigono*, tragedia del medico Conte da Monte, è composta da Giovan Battista Maganza e indirizzata al cardinale Francesco Pisani²². Egli afferma di essere stato spinto a pubblicare la *pièce* del “compare” Monte dalle richieste di dotti gentiluomini – verosimilmente, come loro stessi, appartenenti all'Accademia degli Infiammati –, e di aver deciso di porre il testo sotto l'egida dell'illustre dedicatario per difenderla da eventuali detrattori²³. Il promotore dell'edizione interviene lungamente per giustificare l'assenza dell'Argomento contenente il riassunto della trama e il disvelamento del finale. Questo è dovuto alla volontà di mantenere la *suspense*: il pubblico non deve sapere in anteprima se la rappresentazione si concluderà con finale lieto o tragico, perché questo rovinerebbe l'effetto voluto dall'autore²⁴. Infatti, il lieto fine è preparato con «cose formidabili e compassionevoli», che rovesciano l'esito della vicenda, e che avrebbero minor efficacia nel sorprendere l'uditorio; allo stesso modo, un finale tragico imprevisto e abilmente preparato dall'autore grazie alla sua perizia, commuove maggiormente rispetto a uno annunciato (e la commozione è elemento fondamentale per permettere

²² Sul pittore e scrittore (in lingua e in volgare pavano) Giovan Battista Maganza, detto Magagnò, si veda la voce di L. CARPANÉ, A. SERAFINI, nel *DBI*; su Pisani, ivi, la voce di G. TREBBI.

²³ La dedicatoria presenta inoltre un vertiginoso elogio di Venezia, «che per gli ordini santissimi e stabilissimi del suo reggimento è più tosto da assomigliarsi alla patria degli Dei, che a cosa terrena e da arte umana instituta».

²⁴ L'*Antigono* fu rappresentato nello stesso anno della stampa, il 1565, in occasione dell'arrivo a Vicenza del nuovo vescovo Matteo Priuli.

la catarsi)²⁵. L'autore, affidandosi all'esempio antico di Sofocle, si è dunque accontentato «che Aristobolo dica nel Prologo quanto basta ad intendere il soggetto e la intenzione della tragedia»²⁶. Tuttavia, come si avrà modo di notare in seguito, la presenza dell'Argomento nelle stampe di tragedie di metà Cinquecento è tutto fuorché scontato.

La discussione seguente verte sulla divisione in atti e scene. Anche per questo aspetto, Monte si vuole – per stessa ammissione di Maganza – in controtendenza rispetto ai contemporanei; al fine di permettere una migliore e più rapida comprensione e memorizzazione del testo, egli rinuncia a suddividerlo:

Né vi parrà strano parimente, se non vedrete Atti divisi in molte Scene, né gran moltitudine d'interlocutori, né altri modi introdotti da moderni tragici; perché egli è di questa opinione, che non si possa descrivere una azione illustre, intiera e perfetta, in guisa che e tutta insieme e ciascuna delle sue parti distintamente resti impressa nell'animo di chi la udirà o leggerà con miglior via, che con quelle degli antichi, e specialmente di Sofocle. Desiderando egli adunque che questa sua tragedia sia facilmente intesa e facilmente alla memoria consegnata, non ha voluto tentare altra via di questa. Ma s'io volesse isporre qui le cause che l'hanno mosso a scrivere più a un modo che all'altro, mi bisognerebbe passare il segno di una semplice lettera dedicatoria; e perciò, pregando il Signor Dio che voglia conservar V[ostra] M[agnificenza] ed accrescerle la felicità, farò fine.

A ben vedere, tuttavia, benché atti e scene non siano effettivamente numerati, come invece accade nella maggior parte delle tragedie stampate in quel periodo, il testo è ciononostante suddiviso in cinque parti, intercalate da altrettanti interventi corali – non diversamente da quanto aveva proposto Trissino. Il numero dei personaggi non è poi particolarmente ridotto: in scena si contano nove persone, cui si aggiunge il coro formato da cartagine-

²⁵ «So ch' a voi non parrà strano, essendo avvezzo nelli antichi scrittori, se non vedrete comparere chi faccia un argomento nel quale si dichiari tutto 'l successo della tragedia, non parendo a lui convenevole narrare al teatro il successo delle cose prima che avenghino, per ciò che ha da riuscire o felice o infelice. Se felice, le cose formidabili e compassionevoli che precedono il fine lo moveranno con minor efficacia, avendogli già fatto conoscere che termineranno felicemente; se infelice, molto più commuoverà gli animi nascendo all'improvviso ed inaspettato, che antiveduto. Ed invano si affaticherà il poeta sparger qualche stilla di dolcezza nel suo poema, acciocché da quella si faccia il transitto all'infelicità con maggior caduta e roina, se nell'argomento averà levata la occasione di poterla gustare». Maganza afferma in seguito esplicitamente che la preferenza per le tragedie senza Argomento è sostenuta dall'esempio di Sofocle – e contrasta con quanto proposto, per esempio, da Euripide –, in quanto miglior tragediografo dell'antichità.

²⁶ Il Prologo non è in realtà graficamente separato dal resto della tragedia, né introdotto come tale nella stampa.

si²⁷. Le rivendicazioni di Monte, esternate attraverso l'unico vero testo d'accompagnamento della tragedia (l'intervento del "compare" Magagnò, che si rivolge però ai lettori e non agli spettatori), non corrispondono insomma a una reale innovazione formale, ma sono significative perché dimostrano una volontà esplicita di distanziarsi dalla prassi considerata comune.

Diversa la situazione per quanto riguarda la breve lettera premessa all'*Altea*, dedicata dall'autore al conte bresciano Camillo Caprioli (Salò, 1° marzo 1556), che serve all'autore, Bongianni Gratarolo, per presentare «la prima opera che le lusinghevoli stampe *gli* abbiano potuto cavar dalle mani»²⁸. La caratteristica che distingue questa tragedia è l'utilizzo dell'endecasillabo sdrucciolo, giustificato con due argomenti distinti: la convenevolezza della cadenza languida e del suono flebile al contenuto compassionevole e orrido; e la conformità di questo verso al senario giambico della tradizione latina e greca, indicato da Aristotele come più adatto alla composizione tragica:

Ella è detta in verso sdrucciolo, fin qui non usato da niun altro di coloro che diletta si sono dell'idioma nostro scrivere simili poemi, ma forse, per lo suo cadente languido e flebile suono, atto a vestir questi concetti compassionevoli, miserabili e orridi più propriamente che verso che ci sia; e più conforme al iambo senario de' Greci e de' Latini; il qual (nonostante che avesse origine da que' plebei infami che su i carri, bruttati il volto di fango, ne andavano mordendo la riputazione de' cittadini) dall'uso de' poeti, e dalle regole di Aristotele solo fu riputato convenevole alla maestà della tragedia.

Come visto in precedenza, la discussione su quale fosse il verso volgare più adatto alla scrittura tragica perché sovrapponibile ai metri drammatici classici, per forma e tradizione, occupa una discreta porzione del dibattito tra Giralaldi e Speroni, e ancor prima aveva interessato Trissino e i fiorentini (in particolare Alamanni e la sua infausta proposta in dodecasillabi). Gratarolo è, come egli stesso rivendica orgogliosamente, il primo (e l'unico, aggiungiamolo) ad aver tentato l'impiego dello sdrucciolo – che, si ricorderà, aveva avuto una discreta fortuna in commedia, a partire da Ariosto –; ma il suo esempio non riscuoterà il successo sperato²⁹.

²⁷ Per una più ampia informazione circa alle questioni strutturali delle tragedie del periodo, si veda più avanti, cap. 3.

²⁸ Caprioli fu podestà della riviera di Salò, ed era legato da amicizia al conte Fortunato Martinengo, promotore dell'Accademia dei Dubbiosi.

²⁹ Come nota R. CREMANTE, «*Rosmunde e Sofonisbe e Oresti e Bruti*»: percorsi della tragedia italiana del Cinquecento, in *Eroine tragiche del Rinascimento*, pp. 33-44, a p. 38, circa all'utilizzo dello sdrucciolo e della prosa in tragedia: «Esperimenti isolati, quasi tutti irrilevanti, senza

La dedicatoria espone successivamente un altro nodo teorico del genere tragico, sul quale aveva insistito in primo luogo Giraldi. Sulla scorta della *Poetica* aristotelica – come di consueto, abilmente piegata ai propri fini –, egli aveva infatti criticato le *fabule* doppie (*in primis*, naturalmente, la *Canace*), di fatto ponendo le basi per la preferenza indiscussa data in seguito dai tragediografi all'unità di azione, che influenzerà anche i commentatori di Aristotele. Gratarolo si premura di affermare che, benché «abbondante di episodii», la tragedia non è «però imitatrice di più d'una attione; perché tutti tendono ad un fine, ch'è di accrescere le miserie di essa reina di Calidonia».

Più elaborata è la situazione paratestuale delle tragedie di Cesare de' Cesari. Le informazioni che si ricavano dalle dedicatorie premesse alle sue tre opere drammatiche, uscite a stampa nel biennio 1551-1552, sono utili per delineare l'orizzonte d'azione di un letterato altrimenti poco noto³⁰. Da esse emergono in particolare i rapporti che Cesari intrattiene con Girolamo Ruscelli, promotore editoriale del giovane autore, che fa stampare a intro-

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». E si veda la lunga discussione di GIRALDI, *Intorno al comporre delle comedie et delle tragedie* (ed. VILLARI), pp. 252-53: «Certa cosa è che non habbiam noi la varietà dei versi nella nostra lingua, c'hanno nella loro i Greci et i Latini, perché non havendo noi la diversità de' piedi c'hanno questi et quelli, ma essendo tutti i nostri di una sillaba, non può nascere ne' nostri la diversità che ne' lor nasce. La onde o nostri versi sono principalmente di due sorti, cioè rotti et intieri: i rotti, accettati da' migliori poeti, sono di sette sillabe; gli intieri sono di tre sorti, perché essi sono, o di ondice sillabe o di dodice, o di diece con l'accento su l'ultima. Quelli di diece nelle nostre favole non han mai havuto luogo, né lo vi havranno mai (per quanto io stimo) per lo innanzi. Quelli di dodice sillabe, che sdruciolli sono detti, per la loro frettolosa cadenza nel fine, sono stati accettati dal nostro Ariosto et da' suoi seguaci per le comedie; anchora che ciò a me mai non sia piaciuto, per non essere essi versi conformi al parlare di ogni dì (al quale si dee, via più d'ogni altra, assimigliar la favola comica, <perché>, trattandosi in essa cose <famigl>iari et popolar-sche, è <convene>vole che il modo del <dire> pieghi al famigliare. <Et poi> che la prosa non è della <comedia>, le convengono que' versi che, anchora che siano con l'obbligo del numero <conven>evole al verso, sono simigliantissimi alla prosa. Et tali sono i versi sciolti, cui |mancano <le rim>e, e che è il suave de' versi della nostra favella, come manca quel numero apparente et ardito ne' versi, <...> che conviene in parte all'elego, ma vie più all'heroico, del quale non è il più grave, né il più magnifico, né <nell>a greca, né nella latina lingua), per portare con esso loro pensamento. Il che non dee apparere nella scena, ma deono esser i lor ragionamenti così simili al parlar famigliare, che paia che altrimenti non si ragionerebbe tra amici et domestici, se di tali cose si avesse a parlare, tra' quali non cade un sducciolo ogni giorno una volta, ma bene ce ne cadono infiniti di quelli d'ondici sillabe. Et però mi pare che questi siano quelli ne' quali si debba comporre lodevolmente l'una et l'altra favola, facendo quelli della comedia simili a' ragionamenti popolareschi, et quelli della tragedia a' grandi et reali».

³⁰ Mi si permetta di rinviare al mio *Tra mito e storia. Le tragedie di Cesare de' Cesari*, «Aevum», XC.3 (2015), pp. 629-51, in particolare alle pp. 629-34.

duzione della seconda tragedia, la *Scilla*, un breve scambio epistolare con Girolamo Ferlito, letterato legato, come il poligrafo viterbese, all'Accademia dei Dubbiosi, alla quale con ogni probabilità prende parte anche Cesari³¹. Nella prima di queste lettere, Ruscelli afferma di aver ricevuto la tragedia da Ferlito, e di averla molto apprezzata per diverse ragioni: prima di tutto, l'opera è nuova, cioè non è un rifacimento o una traduzione di una tragedia antica, benché il soggetto non sia privo di antecedenti letterari (dai quali vengono però eliminati gli elementi prettamente mitologici); inoltre, l'autore ha osservato i precetti teorici della composizione, tratti anche da esempi precedenti; ha utilizzato correttamente la distinzione funzionale tra l'endecasillabo (il verso «intero», che serve in primo luogo a sottolineare la gravità del testo) e il settenario (il verso «rotto, o corto», che caratterizza le parti liriche)³²; ha fornito alla tragedia la necessaria sentenziosità, grazie all'impiego di una lingua «candida e sincera», dalla quale non è assente un giudizioso impiego di figure d'ornamento, ma che, soprattutto, rispetta la convenevolezza delle persone³³:

³¹ *Al virtuosissimo Signor Girolamo Ferlito*, Girolamo Ruscelli; di casa [Venezia], il III di Pasqua [= 20 aprile] 1552 (A3r-v). *Risposta* di G. Ferlito; Venezia, 23 aprile 1552 (A4r). Le lettere si leggono anche in G. RUSCELLI, *Lettere*, a c. di C. GIZZI, P. PROCACCIOLI, Manziana, Vecchiarelli, 2010, pp. 33-5. Tra i contributi dedicati a Ruscelli si ricorderanno, oltre alla già citata edizione delle *Lettere*: G. RUSCELLI, *Dediche e avvisi ai lettori*, a c. di A. IACONO, P. MARINI, Manziana, Vecchiarelli, 2011; A. IACONO, *Bibliografia di Girolamo Ruscelli. Le edizioni del Cinquecento*, Manziana, Vecchiarelli, 2011; *Girolamo Ruscelli. Dall'accademia alla corte alla tipografia*. Atti del Convegno internazionale di studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011), a c. di P. MARINI, P. PROCACCIOLI, Manziana, Vecchiarelli 2012. Si vedano inoltre le notizie riportate da C. DI FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere di scrivere: lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988. Sul meno noto Ferlito, esule *religionis causa*, si vedano L. FIRPO, *La chiesa italiana di Londra nel Cinquecento e i suoi rapporti con Ginevra*, in *Ginevra e l'Italia*. Raccolta di studi promossa dalla Facoltà Valdese di Teologia di Roma, a c. di D. CANTIMORI, L. FIRPO, G. SPINI, F. VENTURI, V. VINAY, Firenze, Sansoni, 1959, pp. 307-412; S. CAPONETTO, *La Riforma protestante nell'Italia del Cinquecento*, Torino, Claudiana, 1992, pp. 440-3. Sull'Accademia dei Dubbiosi, M. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Forni, 1977 (= Bologna, Cappelli, 1926-1930), II, pp. 224-6; DI FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere*, pp. 121-55; M. FAINI, *Fortunato Martinengo, Girolamo Ruscelli e l'Accademia dei Dubbiosi tra Brescia e Venezia*, in *Girolamo Ruscelli. Dall'accademia*, vol. II, pp. 455-519; ID., *A ghost Academy between Venice and Brescia: philosophical skepticism and religious heterodoxy in the Accademia dei Dubbiosi*, in *The Italian Academies 1525-1700. Networks of Culture, Innovation and Dissent*, a cura di J.E. EVERSON, D.V. REIDY, L.M. SAMPSON, Oxford, Legenda, 2016, pp. 102-115.

³² L'impiego di endecasillabi e settenari caratterizza non soltanto le tre tragedie di Cesari, ma, come vedremo, anche la maggior parte delle tragedie prese in esame da questa ricerca. La prassi rispecchia i precetti girdaliani sulla versificazione presentati nel capitolo precedente.

³³ L'appunto sulla lingua della tragedia assume importanza se letto tenendo presente la polemica che oppone Ruscelli a Lodovico Dolce, iniziata nel 1553 con la pubblicazione da parte di Plinio Pietrasanta, probabile prestanome di Ruscelli, dei *Tre discorsi a Messer Lodovico Dolce. L'uno*

La tragedia è nuova, e tratta da bellissima istoria, quantunque, come d'alcuni altri si vede essere avvenuto, l'abbiano anco i poeti tratta sotto l'insegna delle lor favole, e fattale per fino a trasmutare in uccello; alla qual favola più ch'all'istoria s'attenne il Petrarca, quando sognando, non pur favoleggiando ancor egli, cantò: «E vidi la crudel figlia di Niso / fuggir volando» [PETR. *Tr. Cup.* II, 163-4]. Le parti della tragedia in se stesse e col tutto sono per certo molto bene e convenevolmente ordinate, e disposte con intera osservazione de' precetti ch'intorno a ciò si sono dati da altri, o tratti dall'osservanza de' migliori autori che in tal soggetto hanno scritto. Il verso è bello, vago, leggiadro e ornato, e quello che più importa e che è degno di molta lode, è il vedere che l'autor suo con molto giudizio ha saputo usar l'intero ove ha conosciuto convenirsi la gravità, ed il rotto, o corto che vogliamo dirlo, ovunque ha procurato di muover compassione. E similmente è tutto il corpo della tragedia sparso e come ingemmato di gravi e bellissime sentenze, secondo la convenevolezza delle persone. La lingua è candida e sincera [...]. E per concludere, la tragedia a mio giudizio è in sé tutta bella, e stimo certamente che non meno sia per piacere agl'intendenti che abbia fatto la *Romilda* dell'istesso, quale s'intende che universalmente è piaciuta al mondo.

In filigrana a questo elenco di pregi compositivi è possibile scorgere la conclusione del *Giudizio d'una Tragedia di Canace e Macareo*:

Appigliandosi adunque voi a simili soggetti [nobili e sublimi], disponendoli bene, spiegandoli di maniera che vi sia il decoro e delle voci e delle persone, e non vi allontanando dal verisimile e dal naturale, [...] non devete dubitare di non riuscirne con sommo onore e fuggire il biasimo nel quale è incorso costui [Speroni]³⁴.

La posizione teorica appoggiata da Ruscelli – alla quale la tragedia di Cesari si conforma – pare dunque essere quella esposta in opposizione alla *Canace* speroniana. Tuttavia, nella chiusa della lettera lo stampatore muove

intorno al *Decamerone* del Boccaccio, l'altro all'*Osservazioni della lingua volgare, et il terzo alla tradottione d'Ovidio*. Le critiche mosse a Dolce vertono su lingua e ortografia (problemi centrali nella più ampia "questione della lingua", non disgiunti da interessi economici legati all'industria tipografica veneziana); si vedano TROVATO, *Con ogni diligenza corretto*; ID., *Prefazioni cinquecentesche e questione della lingua* [1990], in ID., *L'ordine dei tipografi: lettori, stampatori, correttori tra Quattro e Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 143-61, alle pp. 145-47; A. NUOVO, C. COPPENS, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005, pp. 95-96.

³⁴ *Giudizio d'una Tragedia*, ed. ROAF, p. 158. Si veda G. ALFANO, *Sul concetto di verosimile nei commenti cinquecenteschi alla Poetica di Aristotele*, «Filologia e Critica», XXVI (2001), pp. 187-209.

alla *Scilla*, quasi di sfuggita e mascherandola da lode, una critica puntuale: la protagonista non può provocare compassione (indicato esplicitamente quale fine ultimo della tragedia), poiché l'abilità retorica dell'autore offre un ritratto della giovane e della sua smisurata passione a tal punto celebrativo da risvegliare l'invidia di chi assisterà alla vicenda:

Una cosa vi truovo che grandemente mi pare che sia contra la legge della tragedia, ed è tale che a me non dà il cuore di potere in modo alcuno scusarla. E questa è, che noi sappiamo che la tragedia principalmente ha per obbligo di dover muovere a compassione. Il qual fine io non credo che sia da sperar già mai alla persona di questa Scilla, per ciò che quantunque la passion sua si debba credere che fosse smisuratamente grande, vedendosi per amore aver mandato a rovina il padre, ed in guiderdone convenirle perder l'amante ed uccider se stessa, nondimeno, chiunque vedrà questa istessa pena sua rappresentarsi con lingua, con verso, con leggiadria e con ornamento tale, ond'ella ne venga nel fine a restar non uccisa, ma veramente immortalata, e volare di continuo al cielo col grido della fama, e sotto così gloriosa scorta, come è questo Illustriss[imo] Signore, al quale egli l'ha dedicata, non mi assicuro di prometter né a me stesso, né ad altri, ch'ella negli animi di persone onorate e sagge sia per muovere in alcun modo più tosto compassione, che invidia.

All'apparenza la critica di Ruscelli è un ulteriore tassello elogiativo dell'opera di Cesari. Dovrà però essere tenuto in conto che la scelta del soggetto è uno dei punti maggiormente dibattuti nelle poetiche del Cinquecento: la tragedia – anche nelle parole dello stampatore – deve suscitare compassione e conseguentemente la catarsi. Una materia scellerata, tuttavia, non provoca compassione; questo è lo scoglio principale contro il quale aveva cozzato Speroni presentando la vicenda di un incesto consapevole³⁵. Ruscelli, dunque, anticipa la critica che potrebbe essere mossa al personaggio di Scilla, traditrice del padre e del regno per una passione ingenua e irresistibile nei confronti di un nemico che non esiterà a trarre vantaggio dalla sua gioventù per fini politici, e vi risponde paragonando la protagonista a illustri esempi precedenti: certamente Canace, ma anche la Sofonisba trissiniana. In queste tragedie le eroine trovano un'attenuante al loro peccato – che sarà comunque punito, come nel caso di Scilla – nell'inevitabilità del fallimento umano, nell'ineluttabilità della passione amorosa e nella gioventù, carica d'inespe-

³⁵ Si veda, ad esempio, *Giudizio*, ed. ROAF, pp. 157-58: «Perché, come le scellerate azioni [...] non ponno conseguire alcuna loda, perché qualora si pigliano queste azioni ree per fondamento, ciò che vi si edifica sopra è biasimevole. E quanto più il poeta s'affatica d'ornare simil soggetti, tanto si mostra di minor giudizio».

rienza e irruenza. Sono tratti che si ritrovano in molte delle tragedie del periodo, che insistono sull'idea che la giovane età condizioni l'agire dei personaggi rendendoli più propensi a comportamenti dettati dalle passioni (in opposizione a persone più mature – consiglieri e padri virtuosi come Publio nell'*Orazia* di Aretino – capaci di dominare i propri sentimenti e operare generalmente entro i limiti della ragione e della razionalità). L'amore è poi visto come elemento che, più di tutti, priva del raziocinio chi ne è vittima, sia giovani sia vecchi, e offre quindi una scusante alla follia di atteggiamenti e comportamenti che vanno contro la morale, la ragionevolezza e la giustizia³⁶.

Non solo traduzioni

Le rivendicazioni di novità avanzate dagli autori o dai loro portavoce investono aspetti non solo strutturali o contenutistici, ma anche relativi alle fonti. Alcune tragedie, infatti, riprendono le trame ben note di opere drammatiche antiche; ma i loro artefici non si accontentano del nome di volgarizzatori, e affrontano di petto la questione.

Ottaviano Zara, autore dell'*Hippolito*, si confronta direttamente con il problema della traduzione nella lunga premessa anteposta alla tragedia. La dedicatoria, indirizzata da Padova il 20 marzo 1558 a Valerio Chiericati (tra i fondatori dell'Accademia Olimpica), è utilizzata per giustificare la scelta di riscrivere il dramma senecano, senza limitarsi a volgarizzarlo³⁷. Infatti, Zara teme le critiche provenienti sia da chi afferma che la qualità indispensabile del poeta è l'*inventio*, sia da chi vorrebbe che le traduzioni siano condotte parola per parola; egli non potrebbe così ambire né al nome di poeta né a quello di traduttore:

Chi mi biasmarà di presunzione, con dirmi che, usurpandomi l'altrui soggetto, m'abbia voluto annoverare nel catalogo de' tragici poeti, non m'accorgendo che in questo modo vegno a mancare di quello che sopra ogn'altra cosa al poeta si richiede, ch'è la invenzione, e per conseguenza del nome di poeta. Altri poi mi bandirà del numero eziandio di coloro che traducono gli altrui scritti, non che de' scrittori, dicendo che, trasportando nella nostra lingua questa favola, dovevo almanco imitare quell'ordine e testura de' concetti e sentenze da Seneca suo primiero

³⁶ Si tornerà sull'argomento nei capitoli conclusivi di questo lavoro.

³⁷ Un'ampia sezione della tradizione testuale della *Phaedra* senecana porta il titolo alternativo *Hippolytus*, adottato anche da Lodovico Dolce nel volgarizzamento del *corpus* tragico senecano.

autore osservati, s'io non voleva tradurla di parola in parola, per acquistarne (non potendo altro), il nome di traduttore.

In realtà, l'*Hippolito* è presentato, sin dal frontespizio, come «tragedia nuova», indizio che ci permette di leggere la lettera di dedica come testo più polemico che apologetico, e di porre l'autore tra i partigiani di Speroni – da lui verosimilmente incontrato a Padova, dove aveva compiuto i propri studi – contro la teorizzazione giraldiana, che predilige le trame d'invenzione. Benché abbia tratto la narrazione da un altro autore, infatti, Zara è intervenuto su *dispositio* ed *elocutio* in modo da creare un'opera che non è semplice traduzione del modello, ma si distanzia sufficientemente da esso per poter essere considerata originale. Delle controversie sulla traduzione, invece, egli aveva esperienza diretta grazie alla collaborazione con Fausto da Longiano per il volgarizzamento delle *Orazioni* ciceroniane (pubblicato a Venezia nel 1556)³⁸.

L'autore si dimostra inoltre sensibile, coerentemente, alle questioni stilistiche e linguistiche. Criticando la prassi di scrittori e teorizzatori, che creano regole a loro piacimento e le impongono «sostisticamente» agli altri, per poi mutare d'animo e stravolgere quanto appena affermato, egli sembra alludere non soltanto agli accesi dibattiti su poetica e retorica dell'epoca, ma anche a quelli che toccano più propriamente il genere tragico:

³⁸ L'autore è implicato in prima persona nelle discussioni attorno alla questione delle traduzioni, come dimostrano numerosi interventi; si ricorderanno in particolare il *Dialogo di Fausto da Longiano del modo de lo tradurre d'una in altra lingua secondo le regole mostrate da Cicerone* [...], Venezia, Griffio, a istanza di Lodovico degli Avanzi, 1556, anticipato dalle note dello stesso Sebastiano Fausto alla traduzione delle *Epistole familiari* di Cicerone (Venezia, Valgrisi, 1544). La posizione difesa da Fausto, che è al limite dell'impraticabile e avrà conseguentemente scarsa fortuna, richiede un'assoluta fedeltà del traduttore al testo d'origine – le critiche alla maniera di tradurre di Zara potrebbero quindi provenire proprio dal collega. Del *Dialogo* esiste un'edizione moderna: *Fausto da Longiano e il problema del tradurre. Fausto da Longiano, Dialogo del modo de lo tradurre d'una in altra lingua secondo le regole mostrate da Cicerone*, testo critico annotato a cura di B. GUTHMÜLLER, «Quaderni veneti», XII (1990), pp. 9-152. Va detto che il dialogo «fu più o meno ignorato dal pubblico» (GUTHMÜLLER, p. 52) e non ebbe riedizioni dopo la prima. Sull'autore: A. SCARPELLINI, *Fausto da Longiano traduttore di Cicerone*, «Convivium», XXVIII (1960), pp. 190-96; G. BELLONI, *Sebastiano e Domenico Tullio Fausto da Longiano*, in ID., *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al Canzoniere*, Padova, Antenore, 1992, pp. 120-45. La collaborazione è attestata dalla dedicatoria dell'edizione delle *Orazioni* ciceroniane; cfr. G.B. TAFURI, *Istoria degli scrittori nati nel Regno di Napoli*, Napoli, nella Stamperia di Felice Carlo Mosca per Giuseppe Severini Boezio, 1752, vol. III, parte II, p. 110.

Né mancheranno de' curiosi e censori intorno allo stile, dubitando ed argumentando di passo in passo ora della convenienza e disconvenienza delle cose, ed ora della proprietà ed improprietà delle parole, formando il più delle volte nove regole a lor modo ed imprimendole sofisticamente negli animi altrui, da far disperare ogni altro celebrato scrittore, non che me, che dietro le vestigie di quei più dotti camminando raccolgo quanto innestando ne' rami di questa mia incolta pianta, mi sforzo renderla atta al possibile a produr frutti, se non del tutto, in parte almeno, a chi assaggiar gli voglia (s'io non m'inganno), gustevoli.

Con l'accento al fine della scrittura, che è identificato nella produzione di «frutti [...] gustevoli», Zara sembra propendere definitivamente a favore della speroniana coppia *movere-delectare*, opposta alla giraldiana *movere-docere*. Tuttavia, il successivo sviluppo della dedicatoria, relativo alle regole della traduzione in particolare dei testi tragici, svela un atteggiamento meno rigido, aperto all'accettazione di alcuni precetti avanzati da Giraldis. Infatti, perché la traduzione sia efficace, è necessario un certo adattamento (dell'intreccio – l'*ordimento* – e degli episodi secondari – gli *accidenti*) al gusto contemporaneo, uno dei punti distintivi della teorizzazione del ferrarese³⁹:

desiderando io di assicurarmi dall'impetuoso soffiare dei tai venti, che, rendendo caliginoso l'aere al d'intorno di questo *Hippolito* mio, potrebbero agevolmente offuscarlo – se bene avrei potuto oppormi con assai buone difese, provandogli ch'una favola d'altro autore in altra lingua scritta si possa nella nostra italiana trattare adattando l'ordimento ed ac-

³⁹ Si veda per esempio *Discorso*, p. 232 (ed. VILLARI). Il concetto di *accidente* proposto nelle trattazioni teoriche del Cinquecento non corrisponde a quello aristotelico: non si tratta, infatti, de «l'intera parte della tragedia in mezzo tra interi canti corali» (ARISTOTELE, *Poetica*, 55b 1-14), bensì di «tutto quello che giace tra il primo atto e l'essodo» (GIRALDI, *Discorso*, ed. VILLARI, p. 282). Anche la funzione è diversa: in Aristotele, gli episodi hanno un ruolo limitato nell'insieme della tragedia: «i soggetti, che siano già composti oppure che li componga il <poeta> stesso, devono essere esposti prima in universale e poi aggiunti di episodi e allungati. [...] Dopo di ciò [...] si introducono gli episodi, ma in modo tale che gli episodi siano appropriati [...]. Mentre nei drammi gli episodi sono brevi, l'epica vi si dilunga» (ARISTOTELE, *Poetica*, 55b 1-14); in Giraldis, l'episodio è accomunato alla digressione e risponde al fine di aggiungere alla favola le connessioni logiche necessarie al suo svolgimento: «Né voglio che voi crediate che l'episodio, o la digressione che la chiamiamo, sia così digressione che non habbia in sé parte della favola; ma si chiama episodio tutto quel tratto della favola c'habbiam detto, perché la parte che tra que' due termini si contiene (i quali termini sono il prologo et l'essodo, come s'è detto) è attissima et convenevolissima a ricevere le digressioni. Le quali però hanno in sé mescolata quella parte di favola che è lor fondamento; che quantunque il poeta negli episodii scorra in cose comuni, come lodare, biasimare, confortare, riprendere, consigliare, deono nondimeno terminare nelle cose della favola, come anco fanno i chori di Seneca» (GIRALDI, *Discorso*, ed. VILLARI, pp. 282-83).

cidenti in esse alla conformità de' nuovi tempi, ed altre cose adducendo che forse mutir gli farebbono –, pur tuttavia mi ho eletto per ispediente molto più sicuro d'aver ricorso a voi, Signor mio.

Zara rivendica il prestigio della riscrittura, che non è semplice traduzione ma richiede l'impiego di una buona dose d'ingegno da parte dell'autore, ed è dunque sostanzialmente comparabile alla composizione di un'opera d'invenzione. È da lui sottolineata, dell'una e dell'altra tipologia, la possibilità di risvegliare l'interesse del pubblico attraverso l'inserzione di elementi nuovi e inaspettati.

Il prestigio della traduzione “libera” è rivendicato anche da Lodovico Dolce. Nella lettera preposta alla *Giocasta*, egli afferma infatti che questa tragedia è stata «già di Euripide invenzione, e ora nuovo parto mio». Dolce mette dunque sullo stesso piano, nemmeno tanto implicitamente, l'atto dell'invenzione e quello della riscrittura di un testo. La ripresa della tragedia di Euripide ha tuttavia un vantaggio: assicura, attraverso l'autorità della «sua prima origine», che l'opera sia «nobile e degna di non poca laude». La traduzione è posta sotto l'egida dell'ambasciatore francese a Venezia, Jean de Morvillier, presentato come appassionato lettore di opere in lingua italiana (al pari del defunto re Francesco I), nonché come uomo dotato di mirabile umanità⁴⁰; tanto da permettergli facilmente di perdonare l'autore nel caso in cui il suo tentativo di «ridurre il seme dell'antico Euripide» nel «terreno italiano» non fosse condotto a buon fine. La *Giocasta* è inoltre accompagnata da una lettera stampata in coda alla tragedia, inviata da Carlo Zancaruolo all'amico Dolce il 5 marzo 1549⁴¹. Zancaruolo si rammarica di non aver potuto assistere alla rappresentazione della tragedia, e si rallegra quindi ancor più di aver potuto vedere l'opera a stampa (come sembra di poter intuire, in anteprima), per la quale non lesina sugli elogi:

Nel vero m'è piaciuta assai: né fin qui ho letto composizione volgare

⁴⁰ La dedicatoria (datata il 1° di Quaresima, cioè 10 marzo 1549) è indirizzata a Jean de Morvillier (Blois, 1507 – Tours, 1577), ambasciatore a Venezia per Enrico II di Francia, in seguito vescovo di Orléans (1552-1564) e guardasigilli reale. Si veda G. BAGUENAUT DE PUCHESSE, *Jean de Morvillier, évêque d'Orléans, garde des sceaux de France, 1506-1577*, Paris, Librairie académique Didier et Cie, 1869 (ristampa anastatica: Genève, Slatkine, 1977). Secondo la testimonianza dello stesso Dolce, Morvillier aveva assistito alla rappresentazione della *Giocasta* iniseme all'abate (Francesco?) Loredan.

⁴¹ Sotto il nome di Carlo Zancaruolo (o Zancarolo) circolano alcuni componimenti poetici e traduzioni (si ricorderà almeno la versione del *De piscibus* di Paolo Giovio, stampata nel 1560). Ma il personaggio rimane altrimenti sconosciuto, e il tono della lettera farebbe quasi pensare a uno pseudonimo dello stesso Dolce.

tanto sostanziale quanto questa. È iscritta non solo con buon giudizio, ma con arte; ha fina testura: tiene un non so che di antichità; e il suo proceder è tale, che più che ella si legge, più si leggerebbe. Infine, è bella e degna del vostro nome e cognome. Sì che me ne allegro prima con voi, dapoi con la lingua thoscana: con voi, facendo con la vostra virtù conoscer al mondo il frutto che si trae dallo studio delle buone lettere, e laude e l'onore che suol seguire coloro che di quelle sono affezionati; con la lingua thoscana, poi che i leggiadrissimi parti che produce il vostro ingegno, la fanno concorrere con la latina: mentre di amendue sete più tosto padre, che figliuolo. Lo sa ciascuno che vi conosce: sannolo gli uomini letterati che gli scritti vostri leggono tutto giorno; sannolo le carte e gli inchiostri; e sollo pur troppo io nel conversar con voi, di che vi commendo e laudo e ve ne ho invidia: perché vorrei potervi imitar così ancor io.

Dolce, nell'opinione invero enfatica di Zancaruolo, avrebbe dunque composto un'opera capace di rivaleggiare con il teatro antico, ed egli stesso è presentato non meno che come "padre" della lingua toscana, e l'amico lo invidia, perché vorrebbe essere in grado di imitarlo. Nel proseguire la propria presentazione dell'opera – difficile non leggere un intento pubblicitario in questo paratesto –, Zancaruolo accumula altri altissimi elogi rivolti all'autore:

Ora tornando alla tragedia, dico ch'ella è talmente bella, che molti la possono ben ammirare, ma pochi abbastanza lodarla. Perché le cose che sono condite col vostro infinito sapere, destano in altrui più tosto desiderio d'imitarle, che speranza di pareggiarle. E nondimeno, così nell'uno come nell'altro di questi affetti, ogni animo nel conseguirli divien zoppo. Chi non vede le laudi vostre, è privo di luce. Chi non v'ama e onora, manca d'ingegno. Chi non vi celebra e ammira, poco sa che cosa sia gentilezza. Onde lascerò nella considerazione degli intelletti gentili il resto, perché, a dimostrar con parole che 'l sole luce, parmi fatica perduta. Bello è l'ingegno vostro, bellissimi i frutti che da lui nascono. Questo è chiaro: n'è testimonio il mondo, lo confessa ciascuno che sa, no 'l tace la virtù istessa. La eloquenza vi è debitrice: tutte le sorti dei poemi v'hanno qualche obbligo, e precipue quelle delle tragedie, nelle quali, oltre che riuscite felicemente, avete grazia e spirito, talché tutti tengono rivolti gli hocchi in voi e v'ammirano: e meritamente, perché l'onore e la meraviglia è premio della virtù. Che più? Fate col vostro molto valore un novo secolo aureo, il quale invidieranno forse gli uomini che verranno dopo noi.

In sostanza, chi non apprezza gli scritti di Dolce «manca d'ingegno»; egli è il tragediografo cui tutti devono guardare per ispirazione, addirittura il fondatore di un nuovo secolo aureo che i posteri invidieranno. Della tragedia

non viene detto nulla: in larga parte priva di accenni a questioni di teoria o pratica teatrale, la lettera resta un documento di interesse per comprendere i meccanismi promozionali della stampa veneziana cinquecentesca, e in particolare di Dolce quale autore di rifacimenti.

«La tragedia parla e fa il Prologo»

L'attenzione di Lodovico Dolce alla dimensione spettacolare, già dimostrata in precedenza, è confermata dai paratesti che accompagnano *Ifigenia* (1551), *Medea* (1557) e *Marianna* (1565), gli unici testi dell'arco cronologico studiato a proporre il discorso teorico nel prologo e non nella lettera di dedica⁴². Nel caso della *Marianna*, la dedicatoria fornisce a sua volta preziose informazioni sulle rappresentazioni tragiche in generale, e in particolare dell'opera che introduce, mentre nell'*Ifigenia* e nella *Medea* essa ricopre più tradizionali finalità di omaggio agli illustri dedicatari, rispettivamente Giovanni Bernardino Bonifacio e Odoardo Gomez.

Il Prologo dell'*Ifigenia* è stampato in calce all'opera⁴³, ed è introdotto dalla precisazione che a prendere la parola – come nel successivo caso della *Marianna*, e come già nell'*Orbecche* – è la tragedia stessa, che si rivolge direttamente agli spettatori. I 101 endecasillabi sciolti che compongono il Prologo si aprono con la lode di Venezia e dei suoi cittadini, radunati per assistere all'«apparecchio altero». La Tragedia, di «superbo apparir» e «grave aspetto», esce in scena, suscitando la meraviglia degli astanti, con vesti sontuose e una corona in capo, mentre nelle mani tiene uno scettro e «il ferro ignudo», a significare da un lato la sua nobiltà, dall'altro preannunciando un finale luttuoso, come ella stessa si premura di chiarire⁴⁴. Riconducendo la propria origine al tempo degli antichi greci, quando «nacque la tirannide

⁴² Ricordiamo che sono documentate rappresentazioni della *Giocasta* (1549), dell'*Ifigenia* (1551), della *Marianna* (1565) e delle *Troiane* (1566), avvenute durante il carnevale veneziano. Non è però possibile determinare se gli accenni teorici fossero già presenti nei prologhi a questo momento.

⁴³ La numerazione delle pagine e dei fascicoli segue senza soluzione di continuità in tutti gli esemplari che si sono potuti consultare, per cui si esclude che si tratti di un errore meccanico di impaginazione. Questo farebbe quasi pensare a un prologo fittizio, composto soltanto per la stampa, oppure a un testo che è stato fortemente rimaneggiato per l'occasione rispetto a quanto proposto al momento della messa in scena; d'altra parte, far recitare il prologo alla Tragedia stessa avrebbe potuto avere una notevole resa spettacolare, e inoltre il pubblico viene apostrofato direttamente (in particolare le donne, che sono invitate a commuoversi).

⁴⁴ Si vedrà che anche altri tragediografi forniscono accurate descrizioni della Tragedia, che fanno riferimento alle rappresentazioni iconografiche tradizionali.

iniqua», la Tragedia afferma che il proprio scopo è di far «ritrovar la virtù nei patti ingiusti» attraverso il timore. Dall'originaria Grecia, essa ha intrapreso un viaggio che l'ha condotta a Roma, poi dopo lungo tempo a Firenze (con Trissino e Alamanni) e altrove in Italia: sono ricordati gli autori di *Orbecche* (Giraldi), *Rosmunda* (Rucellai), *Canace* (Speroni), *Orazia* (Aretino)⁴⁵. Dolce non perde inoltre occasione di alludere polemicamente a quanti si sono voluti cimentare nella tragedia senza possedere sufficienti doti artistiche, nonostante Aristotele avesse già messo in guardia sulla difficoltà insita nel genere (vv. 61-73):

Alcuni al fin da proprio ardir sospinti
han voluto por mano in questi panni,
mal mio grado tirandomi là, dove
in iscambio d'onor n'ebbi vergogna.
Ma non è dato il seguitarmi a tutti:
né picciol rana alle paludi avvezza
può poggiar sopra i monti; e parimente
notturno augel fissar gl'occhi nel sole.
Ben la difficoltà di questa impresa
lo Stagirita mio con dotta penna
fece scrivendo a chiari ingegni conta:
ma non resta però di lacerarmi
più d'un Marsia [...].

L'autore è però fortunatamente al riparo da questo pericolo, poiché la Tragedia ha fatto ricorso direttamente a Euripide, «togliendo il ben che *la* fe' nobile e onorata» (prendendo dall'autore antico tutto il buono che ha in sé), e ne ha fatto omaggio all'autore «perché con altra lingua, e altra forma, com'egli suol» creasse uno spettacolo per i concittadini veneziani. Dopo l'affermazione del fine esemplare delle rappresentazioni tragiche, il Prologo è concluso dall'invito rivolto alle «donne gentili, accorte e sagge» presenti nel

⁴⁵ Nello stesso Prologo, più oltre, si fa inoltre riferimento alla *Giocasta* di Dolce, già rappresentata e uscita a stampa nel 1549, e si allude con ogni probabilità alla *Cleopatra* di Spinelli (1550), attraverso l'invito diretto al Sole di volgere altrove lo sguardo per non assistere allo spettacolo orrendo. I versi di Dolce recitano infatti (vv. 85-89): «Già fu chi pregò 'l sol che s'ascondesse / per non veder la crudeltà di Tebe; / ora io lo prego, che non porti a voi / giammai turbati e nubilosi giorni, / ma sempre ore serene e lieta pace»; in Spinelli, che ambienta la tragedia nella Tebe egiziana, il prologo riportava la seguente esortazione (vv. 43-50): «Ma ecco la Reina; oh gran pianeta, / ascondi tosto i chiari raggi tuoi / per non veder nella tua città cara / dove son fatti a te sì degni onori / tant'opre inique fuor d'umanità / con crudeli omicidii, e tante morti / che dovrebbero aver sì amica forza / di far la propria crudeltà pietosa». I due prologhi sembrano ulteriormente legati, come si avrà modo di mostrare nel capitolo successivo.

pubblico di versare «qualche lagrimetta» in segno di pietà, con la promessa che presto una «baldanzosa sorella» di *Ifigenia* (una commedia) giungerà a «serenar la fronte e gli occhi»⁴⁶.

Il Prologo della *Medea* presenta a sua volta la contrapposizione tra i due generi teatrali allora in auge. In apertura troviamo un'allusione al potere esercitato dalla Fortuna sulle cose umane, che si lega all'affermazione secondo la quale le tragedie si adattano meglio delle commedie alla delicata situazione contemporanea:

Questa, che 'l mondo imperiosa volge
come a lei pare, e quinci e quindi aggira
imperii, signorie, scettri, e corone,
a cui poser gli antichi altari e templi,
e la chiamar Fortuna, questa iniqua
empia tiranna de le cose nostre,
questa de' beni umani involatrice,
porge spesse cagioni, ond'altri scriva
di morte, di dolor, di guerre e pianti;
e quindi avien che le Comedie sono
tralasciate per tutto, e 'n vece loro
con mesto suon di lagrimosi versi
vengono le Tragedie a farsi udire.

Dolce passa dapprima in rassegna i personaggi tipici della commedia (il vecchio avaro, il giovane prodigo, il parassita lusingatore, il ruffiano astuto, il servo ingrato, la matrona onesta e suo il *pendant* della donna ingannatrice), poi della tragedia (il re giusto, il tiranno, il consigliere fedele che antepone il bene del Signore alla sua propria vita, e al contrario il servo infido, che opera soltanto per il proprio utile personale), non mancando di rilevare la necessità di utilizzare un linguaggio e una gestualità appropriata all'altezza del genere. Poste queste premesse, il Prologo afferma la novità della tragedia, benché nella dedicatoria sia esplicitamente ricordata la fonte euripidea; tale novità è ricondotta ai «nuovi panni» che rivestono l'opera, uscita dalla penna dell'autore di *Giocasta* e altre *pièces* di successo. Dopo il breve accenno al soggetto che sta per essere rappresentato, Dolce chiude con l'elogio di Venezia e delle sue donne, tanto diverse dalla sciagurata Medea al punto di essere pronte a compiangerne la fine.

La dedicatoria della *Marianna* (Venezia, 25 maggio 1565) è indirizzata

⁴⁶ Non si dimenticherà che Dolce è autore anche di cinque commedie, genere che tuttavia abbandona definitivamente nel 1552 per dedicarsi unicamente alla tragedia.

al celebre attore Antonio Molino – il Burchiella –, promotore della messa in scena, che avviene una prima volta nella casa di Sebastiano Erizzo in forma semi-pubblica; vi assistono, secondo lo stesso Dolce, «trecento e più gentiluomini», una «gran moltitudine» che sembra causare non meglio precisate difficoltà (forse ancora una volta legate alla calca formatasi per lo spettacolo). L'autore afferma che la tragedia ha ricevuto le lodi del pubblico nonostante sia stata rappresentata, in questa specifica occorrenza, «come per prova», e cioè senza accompagnamento musicale, senza apparato scenico e senza costumi. Così facendo, egli ricorda che tali elementi sono, da un lato, auspicati, dall'altro, tuttavia, non automaticamente presenti in occasione della resa spettacolare del testo – si può ragionevolmente ipotizzare a causa dei costi implicati⁴⁷. Non possedendo altre testimonianze, non sappiamo se questa tipologia di rappresentazione, con apparati ridotti, costituisse la norma; tuttavia, sarebbe certo indicativo se si potesse dedurre da questo esempio una pratica corrente, in cui le tragedie sono mostrate al pubblico complete di tutto l'apparato soltanto dopo che il mecenate si sia accertato, con una sorta di «prova generale», che l'opera meriti effettivamente l'ingente investimento: un controllo di qualità, ma anche di efficacia, che potrebbe spiegare l'assenza di notizie sulla messa in scena di alcuni drammi. Non è il caso della *Marianna*, rappresentata una seconda volta «con gli abiti, col canto e con gli ornamenti convenevoli» nel più prestigioso – almeno dal punto di vista della tradizione teatrale – palazzo del Duca di Ferrara, riscuotendo il medesimo apprezzamento, che Dolce attribuisce all'abilità del capocomico – dedicatario dell'opera – e alla sua *troupe* di attori-gentiluomini⁴⁸.

La dedicatoria è immediatamente seguita dal Prologo in sciolti⁴⁹; come

⁴⁷ Come ricorda Dolce stesso, musica e apparato «sono poste da Aristotele come parti principali e necessarie alla favola».

⁴⁸ Dolce ha, per Antonio Molino, parole di genuina ammirazione: «Voi sete nato di padre e di madre legittimamente nobili, e da fanciullo applicaste l'animo ad ogni bella virtù degna di gentiluomo. Onde poi in maneggiare arme, in musica, in agilità e destrezza del corpo e nelle volgari lettere sete riuscito perfetto. Oltre a ciò, dandovi alla lingua greca e alla bergamasca, più volte queste per vostro diporto contrafacendo, e componendo e recitando comedie, avete ottenuto il nome del primo che in questa città si abbia lasciato giamai vedere et udire in scena. Oltre a ciò, sete di sì bello e ben composto animo, che a voi non si può opporre difetto veruno: ardente nella religione, ripieno di carità e cortese e liberale verso ciascuno, in guisa che non è alcuno che non vi ami et onori. E già i vostri piacevoli poemi, sonetti et altri componimenti volano per la bocca di tutti, e da tutti gl'intendenti, e che gustano quelle lingue, vengono letti e celebrati».

⁴⁹ Su questo testo si veda V. D'AMELJ MELODIA, *Atti e fatti nel prologo dell'Hadriana del Grotto e della Marianna del Dolce*, in *Sacro e/o profano nel teatro fra Rinascimento ed Età dei lumi*. Atti del Convegno di Studi (Bari, 7-10 febbraio 2007), a cura di S. CASTELLANATA, F.S. MINERVINI, Bari, Casucci, 2009, pp. 615-23.

già nell'*Ifigenia*, è la Tragedia stessa a prendere la parola, vestita di «oscuri panni» e con gli stessi attributi: in una mano lo scettro, nell'altra una spada snudata, e una corona in capo⁵⁰. Dopo aver ricordato la propria origine terrena, tra principi e reggenti dell'antica Grecia, ella prende le distanze dalla commedia, le cui finalità sono opposte alle proprie; narra infatti di «morti atre e funeste» che colpiscono re e regine, punendo i malvagi e abbattendosi sui giusti perseguitati da «nimica Fortuna»⁵¹. Benché le morti siano un ingrediente indispensabile della tragedia, non per questo tuttavia è lecito rap-

⁵⁰ Si veda, per la personificazione della Tragedia, l'esempio tratto dall'*Iconologia ovvero Descriptione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi* di Cesare Ripa (Roma, 1593), opera più tarda rispetto alle *pièces* qui studiate, ma utilissima perché costruita a partire da numerosi testi precedenti, come gli *Emblemata* di Andrea Alciato (Augusta, 1531), gli *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano (Basilea, 1556), il *Discorso sopra le medaglie degli antichi* di Sebastiano Erizzo (Venezia, 1559), e le *Pitture* del Doni (Padova, 1564). La tragedia (cito dall'edizione dell'*Iconologia* stampata a Roma nel 1603, che è accompagnata da illustrazioni, pp. 589-91) è «Donna, vestita di nero; nella destra mano tiene un pugnale ignudo, insanguinato, con gli stivaletti ne' piedi, et in terra dietro alle spalle vi sarà un vestimento d'oro, e diverse gemme pretiose. Vestesi la Tragedia di color nero, per essere tal habito maninconico, e convenevole in questa sorte di poesia, non contenendo essa altro, che le calamità, e ruine de Principi con morte violenta, e crudele; il che dimostra il pugnale insanguinato. E fu questa poesia ritrovata da gl'antichi, per molte ragioni, ma principalmente per ricreare, e confortare gl'animi di cittadini, li quali havessero potuto pensare per confidenza de se stessi, di dover arrivare alla ritannide, et al regimento gl'altri huomini, togliendo loro la speranza di buon successo, con l'esempio dell'infelicità de gl'altri, che a queste arrivate si sono fabricate grandissime calamità. Dal che si conchiude, esser bene contentarsi dell'honesta fortuna, e senza altra pompa vivere allegramente, con quei pochi commodi, che partorisce la debole fortuna de semplici cittadini. Insegna ancora a i Principi, e Signori, a non violentar tanto il corso della loro grandezza col danno de cittadini, che non si ricordino, che la loro fortuna, e la vita, sta spesso volte riposta nelle mani de vassalli. Il pugnale insanguinato, dimostra, che non le morti semplicemente, ma le morti violente de Principi ingiusti sono il soggetto della tragedia, e se bene dice Aristotile nell'arte Poetica, che possono essere le tragedie senza avvenimento di morte, o spargimento di sangue, con tutto ciò è tanto ben seguitare in questo caso l'uso de poeti, che le hanno composte di tempo, in tempo, quanto i precetti, che ne dia un filosofo, ancora che dottissimo. Gli stivaletti erano portati da Principi per mostrare preminenza alla plebe, ed a gl'huomini ordinarii, e però si introducevano i rappresentatori ad imitatione di quelli calzati, con questa sorte di scarpe, e li dimandavano coturni. E dimostra, che questa sorte di poema, ha bisogno di parole gravi, e di concetti, che non siano plebei, né triviali. Però disse Horatio: "Effutire leves indigna tragedia versus" [*Ar.*, 231]». Molto più breve la descrizione che si poteva ricavare dagli *Amores* ovidiani (III, I, 11-14): «Venit et ingenti violenta Tragoedia passu / (fronte comae torva, palla iacebat humi; / laeva manus sceptrum late regale movebat, / Lydius alta pedum vincla cothurnus erat)». Su Ripa si veda la voce a cura di F. BIFERALI nel *DBI*.

⁵¹ Si confronti la descrizione precedente con questa, offerta da Dolce nel Prologo della *Marianna* (vv. 1-13): «Io, qual vedete a questi oscuri panni, / a questo scettro, a questa ignuda spada / et a questa corona, son colei / che tragedia nomar gli antichi Greci. / Né l'origine mia scende dal cielo, / ch'io già nacqui tra voi, non tra privati, / ma tra principi, regi e imperatori. / Né, come la comedia, apporto giuochi / e dilette e piacer, ma doglie e pianti, / rappresentando

presentarle, con buona pace di Aristotele e di chi si appoggia alla sua autorità per giustificare spettacoli orrorosi:

Né però mi ricorda unqua fra' Greci
né fra' Latin, ch'alcun de' miei seguaci
consentisse ch'innanzi a' riguardanti
omicidio d'altrui si commettesse;
ch'oltre ch'è cosa orribile a vedere
privar di vita un uom, bench'ei sia degno,
hanno avuto per lume altra ragione.
Onde colui, che qui condotta m'have,
dietro la scorta di sì chiari duci,
in questo al Venusin volle accostarsi,
che con lirici versi di lontano
si lasciò in tutto e Pindaro et Alceo,
e non al gran discepol di Platone,
il quale ha di me scritto ordini e leggi.
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.
E perdonimi s'io gli pongo avanti
in ciò il giudizio di poeta illustre,
che con l'opre mostrò quant'ei sapea.⁵²

In aperta polemica con la soluzione esperita da Giraldi nell'*Orbecche*, poi seguito da pochi altri tragediografi, Dolce si affida a esempi tragici antichi, primo fra tutti a Orazio («il Venusino»), per relativizzare i precetti aristotelici. Egli, infatti, sebbene «filosofo di tanto / sonoro grido», «non fu poeta»; la superiorità della pratica sulla teoria viene quindi affermata con insistenza, e utilizzata per giustificare le proprie scelte compositive. Successivamente è fornito un canone della produzione tragica cinquecentesca (modificato e ridotto rispetto a quello abbozzato nel Prologo dell'*Ifigenia*), che comprende la *Sofonisba* di Trissino, la *Canace* di Speroni, l'*Orbecche* di Giraldi e la *Rosmunda* di Giovanni Rucellai, nella cui schiera si pone idealmente anche la *Marianna*, «sorella» delle già note *Ifigenia*, *Giocasta* e *Didone*⁵³. Ella è de-

morti atre e funeste / o di tiranni, o di re giusti, oppressi / da nimica Fortuna, o di reine; / che di passar nel volgo non mi cale».

⁵² DOLCE, *Marianna*, Prologo, vv. 14-35.

⁵³ Le ragioni delle differenze nella ricostruzione dell'ideale tradizione tragica italiana possono essere ricondotte alla morte dei due esclusi, Pietro Aretino e Luigi Alamanni, avvenuta per en-

siderosa di essere messa in scena e apprezzata, al pari delle precedenti opere drammatiche di Dolce, ed è quindi grata all'autore che ha accolto il suo desiderio di essere resa (rap)presentabile. *Marianna* è certa che potrà commuovere il pubblico, benché in lei non si ritrovino alcuni degli ingredienti linguistici, retorici e stilistici consueti del genere (cioè il registro grave giraldiano, opposto a quello passionato di Speroni, cui Dolce guarda dal punto di vista stilistico); il soggetto scelto – brevemente tratteggiato – sarà infatti più che sufficiente allo scopo:

Ben confesso ch'in me non troverete
superbe voci, né epiteti gravi,
ma (se pur questo a voi prometter posso)
sermon soave e dir facile e puro.
Né m'è accaduto il gir con troppa cura
cercando l'arte: perché da se stesso
il soggetto indurrà ne' vostri petti
quella pietà, che muove i cuori umani.
E forse ch'io vedrò tinger le guancie
di caldo pianto a voi, leggiadre donne,
d'alta beltade e di virtute esempio,
e chiaro specchio d'onestate invitta.
Qui vedrete ad un tempo odio et amore,
disdegno e gelosia giostrar di pari
nel cuor d'Erode; e lui dannar a morte
la suocera, la moglie e i proprii figli,
e poi tardi pentirsi, come avviene
a chi nel giudicar troppo s'affretta.⁵⁴

Sin dall'inizio, quindi, gli spettatori vengono a conoscenza del finale luttuoso della *pièce* e dell'insegnamento morale soggiacente, che sanziona l'estrema gelosia di Erode e mette in guardia contro i giudizi intempestivi.

Il Prologo si chiude con un lungo elogio di Venezia, «libera e donna / di così grande e fortunato impero, / ornamento d'Italia, e parimente / porto e rifugio de le genti afflitte», fortunata soprattutto perché governata da un collegio di uomini prudenti, assennati e giusti, diametralmente opposti dunque ai personaggi scellerati che animano la tragedia. La Serenissima diviene, nelle parole di Dolce, «vera forma, e chiaro esempio in terra» del regno celeste. Le ultime battute sono dedicate alla localizzazione dell'azione a Gerusalemme, e descrivono sommariamente la scenografia che doveva presentarsi agli occhi

trambi nel 1556, e alla volontà dell'autore di menzionare le proprie opere precedenti.

⁵⁴ DOLCE, *Marianna*, Prologo, vv. 58-75.

del pubblico (un castello che si staglia sullo sfondo di una città in lontananza), prima di esortare gli astanti all'ascolto e al silenzio⁵⁵.

Voltando pagina, il lettore si trova davanti un secondo Prologo, questa volta direttamente legato all'azione, in quanto ne costituisce l'antefatto (un procedimento già proposto da Giraldi che avrà discreto seguito), e sfrutta l'ormai consueta apparizione infernale di ascendenza senecana che tanta fortuna ebbe in quegli anni⁵⁶. In coda alla tragedia sono poi stampati sei componimenti poetici il cui contenuto non si lega in modo determinante alla tragedia⁵⁷.

Dallo studio dei paratesti tragici emerge con chiarezza che gli autori si interrogano sulle questioni di poetica dibattute in quegli anni e non temono di prendere posizione sull'uno o l'altro tema. Questo può avvenire in un unico

⁵⁵ Ivi, vv. 94-108: «Questa, che di lontan vi si dimostra, / è la città dove 'l figliuol di Dio, / alor ch'egli vestì l'umana spoglia, / sparse ne' cuor de' suoi più cari eletti / il seme de la santa alma dottrina, / ch'a' credenti la via del cielo aperse. / E quest'altro, che v'è vicino agli occhi, / è un Castel non lontan da la cittade, / ov'oggi seguiranno orribil morti, / da far Mezenzio divenir pietoso. / Or voi, vostra mercé, porgete orecchie / a le parole di quei che verranno / ad apportarvi il tragico successo, / e lor volgete con la mente gli occhi, / degnando tutti di silenzio amico».

⁵⁶ Plutone, dio degli inferi, manda la Gelosia («mostro peggior di tutti quanti i mostri / che infettino le menti de' mortali») a tormentare l'animo di Erode. Quest'ultimo è infatti una preda concupita per popolare il regno infernale, al pari di altri «principi malvagi, / de' quai mai sempre fu piena la terra», prima che l'avvento di Cristo – qui preannunciato insieme alla Strage degli Innocenti – privi Plutone del suo potere. Nel suo breve intervento, la Gelosia prevede di aver gioco facile, poiché Erode è incline all'ira e al sospetto, veicoli privilegiati attraverso i quali essa potrà attaccare il sovrano della Giudea e dilettersi col «bagnarsi [...] ne l'altrui sangue». Le considerazioni conclusive sono nuovamente affidate a Plutone: egli ha nella Gelosia il suo più fido alleato, poiché tutti coloro che amano sono, presto o tardi e in diversi modi, da lei assaliti. Infine, egli invita il sole a fuggire il cielo per non assistere alle imminenti morti crudeli, cibo prediletto del re degli inferi.

⁵⁷ Si tratta di una corona di tre sonetti di Dolce mal suddivisi graficamente sulla pagina (rispettivamente con schema ABBA ABBA CDE CDE, ABBA ABBA CDC DCD e ABBA ABBA CDE DEC), celebranti la Resurrezione di Cristo, ma che si chiudono interrogandosi sull'effettiva esistenza di una giustizia divina, che pare contrastare con i rivolgimenti della Fortuna; due componimenti latini in distici elegiaci, il primo dei quali indirizzato al cavalier Aurelio Scitarca – uno dei tanti pseudonimi di Aurelio Natale Cicuta, incarcerato per eresia a Milano e da poco al servizio della Serenissima come ingegnere –, il secondo responsivo (su Cicuta/ Scitarca si vedano la voce biografica a cura di C. SANTUS nel *Dizionario storico dell'inquisizione*, diretto da A. PROSPERI, con la collaborazione di V. LAVENIA, J. TEDESCHI, Pisa, Edizioni della Normale, 2010, vol. I, p. 331; S. SEIDEL MENCHI, *Erasmus in Italia, 1520-1580*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987). Seguono una canzone benaugurante al figlio Angelo Dolce (due stanze a schema aabBcc ddeEff con congedo gghH), un sonetto in lode di Gabriel Giolito (schema ABBA ABBA CDC DCD) e un componimento finale in distici latini indirizzato a Giovan Mario Verdizzotto (1530-1607), discepolo e segretario personale di Tiziano, cui Dolce indirizza un'esortazione a proseguire la propria vena poetica. Per altre considerazioni, si veda l'edizione della *Marianna* curata da S. VILLARI, Torino, Res, 2011.

luogo (principalmente la dedicatoria) oppure in una serie più ampia di scritti, ognuno dei quali con le proprie specificità (come nel caso dell'*Asdrubale* di Castellini); i tragediografi – o chi presta loro voce – possono affrontare singoli problemi o diffondersi in considerazioni più ampie. Fatti salvi alcuni punti fermi (i personaggi delle tragedie sono nobili; la tragedia ha un compito eminentemente didattico, e deve commuovere il pubblico per attivare il processo catartico; è necessario, benché non semplice, mantenere «il decoro delle persone»; l'adattamento alla contemporaneità favorisce l'efficacia della vicenda, anche se per far ciò si deve deviare dalla verità storica), confermati dalla tradizione antica e moderna del genere, la discussione su altri aspetti è al contrario viva.

In alcuni casi, gli interventi degli autori servono a confermare una prassi scrittoria diffusa; in altri, al contrario, sono necessari per giustificare lo scarto dalla norma. Anche se, sul piano pratico, la soluzione versificatoria proposta da Giraldis (una commistione di endecasillabi e settenari) è certamente maggioritaria, non manca chi si premura di attestarne la validità – come Ruscelli per la *Scilla* di Cesari –; all'opposto, un'innovazione come quella di Gratarolo, che utilizza gli sdruciolis per la propria tragedia, ha bisogno di una motivazione precisa: in questo caso, la migliore conformità agli esempi antichi e ai precetti aristotelici. La difesa del Prologo da parte di Castellini, che ne dimostra l'utilità pratica, si conforma a quanto generalmente offerto dalle *pièces* contemporanee; mentre l'assenza dell'Argomento nella tragedia di Monte, al pari della mancata divisione in atti e scene, necessita di una spiegazione (la volontà di mantenere la *suspense* e l'attenzione del pubblico, autorizzando in parallelo la possibilità di avere tragedie «di lieto fine»; la maggiore fruibilità di un testo indiviso). L'accenno agli aspetti spettacolari (*performances* attoriali, musica, scenografia) è, infine, tutto sommato frequente, e testimonia dell'attenzione tributata dagli scrittori alla messa in scena dei loro testi. Alcuni nodi tragici sembrano invece restare irrisolti, come per la morte in scena: autorizzata da Castellini, purché motivata – come in Giraldis –, essa è invece osteggiata da Dolce, e, nella pratica (come si vedrà nell'ultimo capitolo di questo studio), è un espediente spettacolare che avrà scarso seguito effettivo.

3. Struttura e strutture della tragedia

Il coinvolgimento dei tragediografi nel dibattito teorico di metà Cinquecento, che emerge dalle considerazioni espresse nei paratesti, è osservabile altresì nelle scelte operate sul piano strutturale. La presenza o l'assenza del Prologo (con l'eventuale apparizione di esseri sovranaturali), dell'Argomento, della divisione in atti e scene, il numero dei personaggi dialoganti e l'estensione della *pièce* sono caratteristiche formali che permettono una migliore comprensione delle dinamiche contrastive assunte dalle correnti drammatiche dell'epoca. Invece di limitarsi a seguire pedissequamente un esempio unico e unitario, i tragediografi sembrano desumere spunti dall'insieme dei modelli a disposizione, creando così una nuova e originale forma tragica.

Prologhi

Una delle caratteristiche distintive della riforma teatrale giraldiana è l'aggiunta del Prologo, che il ferrarese introduce in tutte le sue tragedie, contrariamente a quanto proposto dai tragediografi nella produzione precedente l'*Orbecche*. Giraldi ne giustifica l'inserimento grazie a un'abile interpretazione della *Poetica* di Aristotele; inoltre egli sottolinea l'utilità che tale paratesto – specialmente se separato dal resto della *pièce* – riveste nell'ottica della funzione pedagogica del teatro tragico. Il Prologo, di fatto, permette all'autore di dialogare direttamente con il pubblico (benché spesso attraverso la voce d'altri) e di esprimere le sue intenzioni, fornendo al contempo una chiave di lettura per la tragedia: restringendo le possibilità interpretative dei fruitori, egli orienta il loro rapporto al messaggio trasmesso¹.

¹ Questo aspetto particolare della poetica giraldiana è messo in luce da LUCAS, *De l'horreur au «lieto fine»*. Il controllo esercitato da Giraldi sul messaggio delle sue opere sembra rafforzarsi progressivamente: «Le prologue isolé que Giraldi a théorisé envers et contre tous a donc une fonction claire: il propose une grille interprétative de la tragédie aux maillons de plus en plus serrés à mesure que le temps passe, laissant de moins en moins de place aux non-dits et au hasard de l'interprétation» (pp. 36-37). Si veda anche quanto affermato da G. BUCCHI, «*Meraviglioso diletto*». *La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea*

Nonostante sia presenza costante nelle tragedie giraldiane, il Prologo che più influisce sui contemporanei è indubbiamente (per le ragioni già esposte), quello dell'*Orbecche*, che è seguito da altre due scene proemiali che costituiscono, con l'intervento corale, il primo atto. Queste annunciano lo svolgersi della vicenda: la prima è recitata da Nemese e dalle Furie infernali, la seconda dal fantasma di Selina, madre di Orbecche. Speroni, dal canto suo, rifiuta la suddivisione "moderna" della *pièce* tragica in atti e scene con prologo separato; egli non è tuttavia sordo alle proposte giraldiane, e riprende sia il *topos* delle iniziali apparizioni ultraterrene (già di derivazione classica), sia la duplice apertura, con una scena introduttiva affidata a esseri sovranaturali e una che vede l'entrata in scena dei personaggi della *pièce*. Entrambi i procedimenti saranno poi diffusi tra i tragediografi (nel Cinquecento e oltre), dimostrandosi così soluzioni preferite dai più all'innovazione del Prologo separato; del quale, tuttavia, se non la forma, riprendono essenzialmente la funzione. Tra le opere prese in esame dalla presente indagine, solo sette presentano un Prologo esplicitamente distinto; nella maggior parte dei casi, gli autori rielaborano il modello giraldiano, facendo recitare il Prologo a figure sovraumane. Negli esempi rimanenti, privi di Prologo separato dall'azione, la funzione introduttiva è affidata alle scene proemiali della tragedia, che vedono protagonisti, di volta in volta, apparizioni ultraterrene o i personaggi stessi della *pièce*².

Vedremo per primi i testi indicati in modo esplicito come Prologhi nelle stampe e separati dal resto della *pièce*. Essi sono accomunati dal fatto di essere rivolti direttamente al pubblico e di svelare, quale più quale meno, la trama

dell'Anguillara, Pisa, ETS, 2011, p. 43, in relazione alle traduzioni poetiche del Cinquecento: «La riflessione morale, in particolare, diviene uno dei mezzi più frequenti attraverso i quali l'interpretazione del lettore viene orientata dalla nuova voce narrante del traduttore. Di questo procedimento, particolarmente evidente in quelle opere che più si conformano al nuovo clima controriformistico, è un perfetto esempio l'esordio tratto dall'*Eneide toscana* del Cerretani (1560)». Sull'argomento, si veda anche E. ZANIN, *Paratexte et théorie dramatique dans la tragédie italienne (1540-1640)*, in *Préface et critique, le paratexte théâtral en France, en Italie et en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)*, a cura di A. CAYUELA, F. DECROISSETTE, B. LOUVAT-MOLOZAY, M. VUILLERMOZ, «Littératures classiques», LXXXIII (2014), numero monografico, pp. 273-92.

² Le scene proemiali dell'*Edippo* di Anguillara, delle tre tragedie di Cesari, della *Progne* di Parabosco e dell'*Hippolito* di Zara sono recitate da personaggi della *pièce*. Nell'*Antigono* di Monte è segnalato un Prologo recitato da Aristobolo che tuttavia non è presente nella stampa: la tragedia si apre invece con un dialogo tra il protagonista e la consorte Alessandra che esplicita l'antefatto della vicenda. Lo stesso procedimento è presente nella *Giocasta* di Dolce, che, in aggiunta al Prologo separato («Prologo a soddisfazione degli spettatori, recitato da un fanciullo»), in calce all'elenco dei personaggi riporta la seguente affermazione: «Giocasta fa il prologo». Il riferimento potrebbe quindi essere inteso come un rinvio al riassunto dell'antefatto, proposto tradizionalmente nelle scene proemiali della tragedia, e non al Prologo vero e proprio.

della vicenda che sta per essere rappresentata. A prendere la parola è il portavoce dell'autore o dell'opera stessa (come è usuale nella commedia), o ancora un'entità sovrumana che funge da motore della vicenda narrata³. I testi presentati in seguito sono al contrario inglobati nelle rispettive tragedie, e ne costituiscono le scene iniziali. In modo non dissimile da quanto proposto da Giraldi e Speroni, tre opere (l'*Altea* di Bongianni Gratarolo, la *Medea* di Maffeo Galladei e la *Progne* di Lodovico Domenichi) si aprono con interventi affidati a divinità o spiriti richiamati dall'aldilà, che svelano trama e finale della vicenda.

Prologhi separati

Il Prologo come portavoce dell'autore

Il Prologo della *Cleopatra* di Alessandro Spinelli è tra i pochi a non essere recitato da apparizioni infernali o esseri soprannaturali. I 50 endecasillabi di cui si compone sono esplicitamente presentati «a soddisfazione degli spettatori»: in essi è tratteggiata la trama dell'opera e ne viene svelato il finale luttuoso, per permettere una comprensione più immediata della tragedia da parte del pubblico. Il paratesto si apre con un elogio della pietà, dono divino che permette ai mortali di avvicinarsi a Dio; fin dall'antichità, gli uomini ne avevano riconosciuta l'importanza erigendo templi in suo onore:

Lo gran Motor eterno delle stelle
per l'infinito amor ch'ei porta sempre
per sua clemenza ai miseri mortali
oltra dei molti beneficii suoi
ch'egli ha concesso, ben donògli ancora
l'alma, celeste e singolar pietade,
buon mezzo d'appressarsi e stare in lui.
E però con ragione i saggi antichi
le feron templi e superbi edifici,
facendo onor a lei mattina e sera
con sacrificii e voti, e preci e incensi;
e chi quella possedon, degni sono
di nome eterno più di tutti gli altri.

³ Il procedimento non è esclusivo della tragedia; si veda E. REFINI, *Prologhi figurati. Appunti sull'uso della prosopopea nel prologo teatrale del Cinquecento*, «Italianistica», XXXV.3 (2006), pp. 61-86.

Spinelli esalta dunque la pietà come virtù suprema. Nel Prologo anteposto alla *Medea* da Dolce (di otto anni successiva alla *Cleopatra*), che, nell'arco cronologico indagato, rappresenta l'unico altro esempio di Prologo non recitato da personaggi esplicitamente identificati, sono ravvisabili notevoli somiglianze e al contempo significative differenze rispetto a quanto proposto nella *Cleopatra*. In esso è infatti la Fortuna a essere elevata a potenza incontrastabile, questa «nimica aspra» cui gli antichi avevano reso omaggio con edifici di culto e pratiche devozionali⁴. La distinzione non è priva di conseguenze. Credere che il mondo sia sottomesso al volere incontrastato della sorte annulla, infatti, qualsiasi possibilità di riscatto da parte dell'uomo, la cui virtù è resa inefficace e dunque sostanzialmente inutile; allo stesso modo, questo significa negare le fondamenta stesse del concetto di Provvidenza, che non dovrebbe logicamente sottostare a nessun'altra entità. La Fortuna è all'origine di ascese e cadute; la malvagità dei personaggi passa in secondo piano, non è ciò che causa, in definitiva, la loro punizione⁵. All'opposto, Spinelli presenta Cleopatra come donna infelice, vittima della scelleratezza del fratello-consorte; nel finale, la regina si ucciderà «per uscir d'affanni», non prima però di aver compiuto la propria vendetta, che tuttavia è ricondotta alla superiore volontà divina. In questo modo, l'autore non condanna e anzi in certo qual modo giustifica il suicidio della protagonista, e al contempo ristabilisce l'ordine delle cose legittimando la punizione del tiranno con la giustizia di Dio, che agisce attraverso l'azione umana.

Il Prologo della *Cleopatra* presenta inoltre esplicitamente la localizzazione della tragedia – non la Tebe più celebre, quella greca, bensì la città egiziana –, e si chiude con un topico invito al silenzio, preceduto dall'esortazione, rivolta al Sole, di distogliere lo sguardo per non assistere all'orrore che sta per essere rappresentato (vv. 27-32 e 43-50):

Fate pensiero or di trovarvi in Tebe.
Non dico Tebe, quella ch'Anfione
circondò di superbe e d'alte mura,
sonando la sua dolce e sacra lira;

⁴ DOLCE, *Medea*, Prologo, vv. 1-9: «Questa, che 'l mondo imperiosa volge / come a lei pare, e quinci e quindi aggira / imperii, signorie, scettri, e corone, / a cui poser gli antichi altari e templi, / e la chiamar Fortuna, questa iniqua / empia tiranna de le cose nostre, / questa de' beni umani involatrice, / porge spese cagioni, ond'altri scriva / di morte, di dolor, di guerre e pianti».

⁵ Lungo il ventennio della sua attività di tragediografo Dolce modifica e adatta la propria visione accettando gli ideali controriformistici e insistendo con fervore sui concetti di Provvidenza e giustizia divina, come testimonia, per esempio, la sua ultima tragedia, *Marianna*. Si veda, a questo proposito, il capitolo 7.

ma quella che in Egitto il fier tiranno
 Busiri fabbricò molto superba.
 [...]
 Ma ecco la Reina; oh, gran pianeta,
 ascondi tosto i chiari raggi tuoi
 per non veder nella tua città cara
 dove son fatti a te sì degni onori
 tant'opre inique fuor d'umanità,
 con crudeli omicidii e tante morti,
 che dovrebbero aver sì amica forza
 di far la propria crudeltà pietosa.

Il Prologo della *Ifigenia* si chiude, parallelamente a quanto accade nella *Cleopatra*, con un invito al sole, legato all'esplicito riferimento a Tebe; Dolce rovescia tuttavia la prospettiva e invita l'astro non a distogliere gli occhi, ma a offrire sempre il proprio favore all'inclita città di Venezia (vv. 85-89):

Già fu chi pregò 'l sol che s'ascondesse
 per non veder la crudeltà di Tebe;
 ora io lo prego, che non porti a voi
 giammai turbati e nubilosi giorni,
 ma sempre ore serene e lieta pace.

Se, oltre al capovolgimento iniziale, che vede la Fortuna occupare il posto della Pietà, si tiene conto della costruzione parallela e del rovesciamento finale, risulta allora facile scorgere in Dolce un intento polemico nei confronti della tragedia precedente, legato a una decisa affermazione della propria visione del mondo.

L'uso sistematico del Prologo, sull'esempio di Giraldis, caratterizza la produzione di Dolce (si sono visti nel capitolo precedente gli esempi dei prologhi di *Ifigenia*, *Medea* e *Marianna*, che propongono riflessioni teoriche sulla pratica tragica dell'autore): non a caso, egli afferma di aver composto i propri testi esplicitamente per le scene di Venezia, confermando il precetto giraldiano secondo il quale il Prologo assume particolare importanza in relazione alla sua funzione spettacolare. Il Prologo premesso alla *Giocasta* è introdotto, nella stampa, dalla menzione «a soddisfazione degli spettatori», ed è «recitato da un fanciullo» (forse quello stesso Tiberio d'Armano che aveva già recitato il Prologo della *Didone* vestendo i panni di Ascanio). Nel paratesto Dolce insiste sull'umanità, virtù precipua dell'uomo – il quale, con etimo inverso, è detto prendere il nome proprio da questa sua qualità –, che gli permette di aver pietà delle miserie altrui. L'uomo infatti sa che i colpi della Fortuna

possono abbattersi su chiunque, «ond'ei per tempo s'apparecchia e arma / a sostener ciò che destina il cielo»; egli ricava conforto nel suo dolore tanto «quant' ha veduto o letto / alcun, che più felice era nel mondo, esser nel fine a gran miserie posto», con una sorta di meccanismo della *Schadenfreude* non del tutto ap problematico nel discorso sulla pietà portato avanti in questa sede. Dopo aver ricordato la *Didone*, andata in scena due anni prima, Dolce presenta il tema della nuova produzione: gli spettatori assisteranno alla vicenda dell'«infelice reina d'i Thebani», Giocasta, «vedranno e udiranno insieme / di crudeltade i più crudeli effetti, / che mai per carte o per altrui favelle / pervenir all'orecchie de mortali». Segue la topica traslazione (qui esplicitamente limitata al livello del «pensiero»)⁶ nei luoghi della vicenda, Tebe, che, per fugare ogni dubbio, è identificata con la città ricostruita da Anfione:

Ora pensate di trovarvi in Thebe,
città per l'impietà de suoi tiranni
indegna forse, che movesse il plettro
già d'Anfion per far mover le pietre
di terra a fabbricar le prime mura.
Pensate dico di trovarvi in Thebe:
e se non sete in lei con la persona,
siatevi con la mente e col pensiero.

L'ultima sezione del Prologo riporta una convenzionale richiesta di clemenza e silenzio da parte dell'autore, che forse «non giunge appieno / col suo stile all'altezza che conviene / a tragici poemi», ma, d'altra parte, non è il solo: infatti, egli «afferma / (con pace di ciascun), che in questa etade / fra molti ancor non v'è arrivato alcuno. / E si terrà d'averne laude assai, / se tra gli ultimi voi non lo porrete». Dolce fa inoltre riferimento, rivolgendosi ancora una volta agli spettatori, all'origine greca della *pièce* (senza tuttavia citare direttamente l'autore, nominato soltanto nella dedicatoria), ma utilizzando il comune richiamo ai fiumi per indicare la traduzione da una lingua all'altra: «E ascolterete con silenzio, quanto / al bel fiume thoscan dal greco Ilisso / per gradir pur a voi riduce e porta»⁷. L'annuncio dell'improvvisa entrata in scena

⁶ Come si è già avuto modo di ricordare, nell'*Orbecche* Giral di aveva invece ripreso il *topos* – a Ferrara certamente di ascendenza ariostesca – in maniera più letterale, evocando arti magiche capaci di trasportare fisicamente gli spettatori nella città di Susa. Analogamente a quando fatto da Giral di in quella sede, Dolce fa seguire alla localizzazione della vicenda una altrettanto topica lode della propria città – là Ferrara, qui Venezia –, che, per la gioia degli spettatori, non ha nulla da spartire con gli orrori presentati sulla scena.

⁷ Dolce in realtà, qui come negli altri casi, non traduce direttamente dal greco, ma utilizza la versione latina delle tragedie euripidee proposta da Doroteo Camillo (pseudonimo dello

di Giocasta («Ma ecco la reina») precede la preghiera al Sole – come già nel *Thyestes* – di non illuminare coi suoi raggi le vicende che stanno per essere rappresentate, che «debbon far il terren di sangue pieno».

Attraverso la voce del fanciullo che recita il Prologo, Dolce dialoga dunque direttamente con gli spettatori, riprendendo elementi tipici del paratesto teatrale. Altri tragediografi accettano l'innovazione strutturale del Prologo, ma la uniscono a uno stratagemma di sicuro effetto scenico e lunga tradizione quale l'apparizione in scena di ombre, divinità e mostri provenienti dalle profondità degli inferi. Ancora una volta, Dolce è tra i primi ad adottare questa soluzione.

Prologhi recitati da esseri soprannaturali e apparizioni infernali

Il Prologo della *Didone*, quarta opera del veneziano qui considerata, è maggiormente incentrato sulla presentazione della trama della tragedia. Ad apparire sulla scena è però “Cupido in forma d’Ascanio”: la divinità ha preso le sembianze del giovane figlio di Enea per compiere la propria vendetta. Già responsabile dell’innamoramento del troiano per la regina cartaginese, egli brama la distruzione della città e di Didone per punire Giunone, avversa a Venere e a Enea. La forza incontrastabile e sostanzialmente negativa di Amore, che regna tanto sui mortali quanto sul mondo ultraterreno, è simboleggiata dai suoi attributi: «dubbia speme, fallace, e breve gioia», «affanno, e noia, / pene, sospiri, e morti». Cupido è presentato come mostro sanguinario, che non si nutre di ambrosia come gli altri dèi, ma di «sangue e di pianto», e non si accontenterà di spingere Didone a uccidersi, bensì desidera «che la città nova / si bagni del suo sangue», che la fine della regina porti «altri pianti, altre morti; / e che donne e donzelle, vecchi, e fanciulli inermi / vadano a i ferri, et a le fiamme in preda, / e saccheggiate sian palazzi e case»⁸. Viene così preannunciato il fine luttuoso della tragedia, e presentata

svizzero Rudolf Ambühl, 1499-1578): *Euripidis Tragoediae XVIII per Dorotheum Camillum et Lati[n]o donatae, et in lucem editae* [...], Basilea, Robert Winter, 1541. Si veda S. GIAZZON, *La Giocasta di Lodovico Dolce: note su una riscrittura euripidea*, «Chroniques italiennes (série web)», XX (2011), pp. 1-47, a p. 6; il contributo è largamente ripreso in ID., *Venezia in coturno*, pp. 184-227. Come nota BUCCHI, «*Meraviglioso diletto*», pp. 35-36, nei paratesti delle traduzioni poetiche l'immagine più comunemente utilizzata è invece quella «dell'opera pianta», trasportata dall'agricoltore/traduttore da un terreno (la lingua dell'originale) in un altro (la lingua moderna). [...] L'immagine vegetale diventa quasi un *topos* nella nobilitazione di una versione poetica».

⁸ Che la tragedia, per esser tale, deve trasformare il dramma privato in dramma collettivo è d'altra parte un *topos* di lunga tradizione.

l'imminente apparizione infernale dell'ombra di Sicheo, primo marito di Didone, richiamato dall'avello insieme a una delle Ceraste (i serpenti che ornano il capo delle Furie), per portare inquietudine e furore nell'animo dei protagonisti.

Il Prologo non fornisce dunque soltanto elementi utili alla comprensione della vicenda che sta per essere narrata: Dolce presenta gli avvenimenti e le azioni dei mortali come dettati dalle potenze celesti – a loro volta assoggettate a passioni e sentimenti prettamente umani –, alle quali è impossibile opporsi; in particolare, è qui riaffermato il *topos* dell'invincibilità d'Amore, uno dei motori principali delle vicende tragiche rappresentate nel Cinquecento, sull'esempio di Speroni.

Anche il Prologo del *Flaminio*, del lucchese Giuseppe Baroncini, insiste sul fatto che Cupido è divinità incontenibile e sorda a ogni comando. A prendere la parola è Aletto; un «nuovo furor» la spinge fuori d'avello, dove punisce le anime dei dannati, per portare tale tormento ai vivi da far impallidire e fermare il sole. La Furia si scaglia infatti contro Amore (che, come lei, colpisce ciecamente le proprie vittime), decisa a scombicare «le più belle imprese» del suo avversario, per affermare la propria supremazia e punire la disobbedienza dell'altro dio. È così che si accinge a interferire nel piano di Cupido – qui nemmeno abbozzato – perché trionfino libidine e «cieco furor». Da rapidi accenni si intuisce che l'azione vede protagonista la famiglia reale, spinta ad agire contro le leggi della natura e il giudizio umano, finché si assisterà a un vero e proprio “bagno di sangue” (vv. 92-93: «[...] la gran casa insieme / dentro al sangue real girsene a nuoto»). Il Prologo si chiude però sull'esplicita funzione didattica della tragedia e degli orrori che vi sono rappresentati (vv. 100-106):

Fermate dunque ne' miei gesti insieme
i cori e gli occhi forti, e non vi muova
lo spettacolo orrendo. Ecco ch'io vado
a dar principio a la grand'opra e forse
non partirò, ch'io non vi lasci colma
di consiglio fedel la mente e 'l core
di pietoso dolor, gli occhi di pianto.

Figure infernali si affollano anche nel Prologo dell'*Asdrubale* di Jacopo Castellini⁹. Nonostante la *pièce* sia preceduta da un Argomento (che rivela ante-fatto, trama e finale), l'autore vi antepone anche un “Proemio” – alternativa-

⁹ Nel cap. 2 si sono già viste le originali considerazioni teoriche espresse nella dedicatoria di quest'opera.

mente indicato come “Prologo” – che ricopre la medesima funzione informativa, cui va ad aggiungersi la sicura resa spettacolare data dall’apparizione dei “figli di Erebo”, invitati dal padre a uscire dall’Inferno e a diffondere il proprio influsso pestilenziale per l’infame città di Cartagine. Le personificazioni demoniache sono accompagnate da segni distintivi dall’evidente valore allegorico (forse reminiscenza delle sacre rappresentazioni medievali), che richiamano ciò che accadrà nella tragedia, oppure che rimandano all’iconografia tradizionale: Invidia esce in scena accompagnata da serpenti; Arroganza è raffigurata insieme a un leone e un gallo che si affrontano; Querela grida e ha con sé un documento accusatorio; Inganno nasconde le armi sotto vesti decorose; Fantasma turba i sonni; Fallacia porta un arco tra i capelli; Infamia volge il viso all’indietro; Disperazione ha vesti e volto stracciati; Ostinazione tappa le orecchie a un serpente; Rovina brandisce martello e scure; Crudeltà si dà fuoco insieme ai propri figli; Dolore si stringe il cuore fino a farne uscire l’anima; soltanto al Sonno è concesso – o imposto – di rimanere nell’Avello¹⁰. I vizi infesteranno campi e città, e il male si diffonderà come un contagio colpendo tutti. Al pari di Troia, vittima in passato della furia infernale, Cartagine è destinata a bruciare; i Romani, ora vittoriosi, saranno anch’essi destinati a futura sconfitta. Prima del levar del sole, Erebo richiama a sé i figli, promettendo che al tramonto raccoglieranno i frutti del loro operare.

L’attacco del Prologo fornisce una descrizione dettagliata e precisa di quella che avrebbe potuto essere la resa scenica dell’uscita dall’Inferno (vv. 1-10):

Uscite fuor quassù del basso Inferno
meco, ed entrate in un più orrendo Abisso,

¹⁰ Si vedano per esempio le descrizioni fornite da RIPA, *Iconologia*. Invidia (p. 241): «Donna vecchia, magra, brutta, di color livido, avrà la mamella sinistra nuda, e morsicata da un serpe, il qual fia rivolto in molti giri sopra di detta mamella, & a canto vi sarà un’hidra sopra della quale terrà appoggiata la mano»; Infamia volge il viso all’indietro probabilmente per nascondere «il motto scritto in fronte», cioè la parola ‘turpe’ (*Iconologia*, pp. 227-28); Crudeltà (p. 99): «Donna [...] che stia ridendo in piedi con le mani appoggiate a i fianchi, e miri un incendio di case, & occisioni di fanciulli rivolti nel proprio sangue». La raffigurazione dell’Arroganza con un leone e un gallo che si affrontano parrebbe invece fare riferimento alla favola di Esopo, numero 48 (ripreso qui la traduzione di Giulio Landi, apparsa a stampa nel 1545): «Pascevasi il Gallo, e l’Asino, un Leone assaltò l’Asino, ed il Gallo gridò, il Leone fuggì, perchè dicono, il Leone aver paura della voce del Gallo. L’Asino pensando, che fuggisse per lui, seguì il Leone, e quando l’ebbe seguito tanto, che il Leone non sentiva la voce del Gallo, si voltò, e mangiò tutto, il quale morendo con alta voce diceva: “O sfortunato, e pazzo me, s’io non sono nato da Padre forte, e gagliardo, perchè sono io venuto a combattere?” *Sentenza della favola*. La sentenza di questa favola è, che gli uomini prima, che combattino devono conoscere le loro forze, e così in ogni altra azione». Oltre che alla tradizionale rappresentazione dei vizi, gli attributi presentati nel Prologo di Castellini si riferiscono direttamente alla vicenda che sarà messa in scena di lì a poco.

ch'oggi così si potrà ben chiamare
 questo terren perverso, o figli iniqui;
 e del fumo importuno un dietro all'altro
 sormontate in sull'onde oscure e gravi,
 ovvero agl'aspri e cenerosi scogli
 v'appiccate con l'unghie atroci e crude
 per lo qui stretto e in fondo largo Averno,
 terror mortale agl'animali tutti.

Pur non sapendo se l'*Asdrubale* sia effettivamente stato rappresentato, è certo che i lettori del testo non faticano a raffigurarsi la scena trasmessa dalle parole dell'autore, nella quale si noterà la ripresa fedele della raffigurazione dantesca dell'Inferno a forma di imbuto rovesciato, «qui stretto e in fondo largo». Castellini si rivela capace di sfruttare abilmente quello che ormai era diventato un *topos* tragico tanto diffuso da risultare in molti casi inefficace.

Apertura con apparizioni infernali

Le scene proemiali delle tragedie, indipendentemente dal loro essere o meno separate dall'azione, assumono la medesima funzione del Prologo dando avvio alla vicenda narrata (come nel prologo di tipo euripideo). Tuttavia, per la loro stessa natura e perché generalmente più estese, esse presentano spesso una maggiore quantità di informazioni legate alla trama dell'opera che introducono¹¹.

L'*Altea* inizia con la descrizione della collera di Diana, decisa a punire gli abitanti di Caledonia, che l'hanno esclusa dai ringraziamenti tributati alle divinità dopo un anno particolarmente fecondo; Nemesi e Invidia, sempre pronte a portare terrore e infelicità, si offrono di aiutarla. La vendetta divina si attua attraverso l'invio di un cinghiale mostruoso che semina devastazione, e che sarà causa di lutti nella famiglia reale. Come già in Giraldis, il primo atto della tragedia è completamente occupato dal dialogo tra queste tre divinità (cui si aggiunge un intervento corale), che in questo caso svela nel dettaglio trama e finale della vicenda. Nella *Medea* di Galladei è invece soltanto la prima scena del primo atto a essere affidata a uno scambio "infernale": il fantasma di Absirto, fratello della maga, da lei ucciso in precedenza, è risvegliato da Megera e invitato ad assistere alla sventura della donna. L'intervento della Furia funge da localizzazione della storia, chiarisce gli elementi scenografici

¹¹ Cfr. E. BURON, *La notion de personnage. L'ouverture spectrale comme dispositif métathéâtral*, in *Dramaturgies vagabondes, migrations romanesques. Croisement entre théâtre et roman (XVI^e-XVII^e siècles)*, a cura di M. CAMPANINI, Paris, H. Champion, 2018, pp. 37-54.

che dovevano apparire agli occhi del pubblico, presenta l'antefatto, i personaggi e preannuncia trama e finale (vv. 70-85):

Ecco, dinanzi agli occhi
 ch'abbiamo la cittade
 di Corinto, il cui scettro
 regge Creonte, padre
 di Creusa, promessa
 per nova sposa al figlio
 d'Esone, quei che venne
 con la gran nave a Colco
 tua dolce patria, e regno
 del tuo gran padre Aeta,
 quegli ch'asportò il sacro
 vello dell'oro seco;
 questo è il real palazzo
 d'onde l'empia Medea
 dal re, dal suo Giasone
 fia discacciata [...].

Nulla in realtà distingue questa prima scena della *Medea* da analoghi testi stampati sotto l'etichetta di "Prologo"; possiamo tuttavia soltanto ipotizzare, per il momento, che il rifiuto di separare questo brano dal resto della *pièce* risponda a una precisa volontà dell'autore (o dell'editore, sia esso il promotore o lo stampatore: la tragedia di Galladei è priva di lettere dedicatorie). Questa ipotesi è avvalorata dal paragone con la *Progne* di Lodovico Domenichi, in realtà (come detto in precedenza) traduzione dell'opera latina di Gregorio Correr: la stampa, fedele all'impostazione "classica" e al modello quattrocentesco, non presenta divisione in atti esplicita, benché i differenti movimenti della tragedia siano scanditi dagli interventi corali (cinque in totale). L'opera si apre con l'apparizione in scena dell'ombra di Diomede, che risale dalle profondità infernali per assistere alla caduta della casata reale di Tereo:

Io me ne vengo dall'oscare grotte
 dell'empio re delle perdute genti,
 e sono mandato a riveder le stelle,
 e l'aer vostro luminoso: poi
 che fra l'ombre infernai non s'è veduto
 altro così maligno empio furore.

Il procedimento traduttorio di Domenichi è evidente: grazie all'ampio riuso di tessere – in questo caso – dantesche, egli rievoca con pochi ver-

si l'ambientazione infernale. Il seguito è invece incentrato sulla narrazione di antefatto, trama e finale. Diomede, come del resto la maggior parte dei personaggi chiamati sulla scena per le battute d'avvio o per pronunciare il Prologo, non avrà poi alcun ruolo nello svolgimento della tragedia.

Un primo bilancio

Sia che vengano esplicitamente annunciate come Prologo, sia che vengano al contrario inglobate direttamente nella tragedia, le scene proemiali presentano analogie importanti sul piano funzionale e contenutistico. Tuttavia, se la scelta di rispettare o meno la configurazione usuale del libro tragico (privo di Prologo) potrebbe semplicemente rispondere alla volontà di adeguarsi alla tradizione, all'opposto accogliere il modello giraldiano significa accettarne esplicitamente l'idea fondamentale che la tragedia sia opera votata alla rappresentazione, e non da confinare alla lettura in circoli specializzati. In altre parole, l'accettazione del Prologo può essere soltanto volontaria, mentre la sua assenza non è sufficiente a significare un rifiuto esplicito dell'esperienza teatrale giraldiana e una sicura preferenza per il modello speroniano.

La liceità dell'Argomento

Un aspetto che Giraldi e Speroni non affrontano direttamente nel dibattito che li vede protagonisti è se sia lecito o meno premettere alla tragedia un Argomento, come era ormai prassi per la commedia, ma non comune nei precedenti esempi tragici. Tuttavia, come possiamo osservare nella pratica, il ferrarese premette questo particolare paratesto all'*Orbecche*, mentre la *Canace* ne è priva. Ciò sembra a prima vista contrastare con alcune posizioni assunte dai due autori, poiché la presenza o l'assenza di un'esposizione più o meno esplicita della trama si lega in definitiva al problema più ampio della novità. Come visto in precedenza, Giraldi predilige trame d'invenzione, che permettono a suo giudizio di catturare più facilmente l'attenzione del pubblico; al contrario, Speroni attribuisce maggior peso all'abilità dello scrittore di rinnovare – attraverso le proprie abilità retoriche – favole già note. Ci aspetteremmo, dunque, che il ferrarese rigetti l'Argomento, in quanto disvelamento della trama, e che il padovano invece ne sfrutti la presenza per preannunciare gli avvenimenti e mostrare così maggiormente l'abilità retorica dello scrittore. Tuttavia, se consideriamo che la vicenda rappresentata da Speroni, per le

ragioni appena esposte, è già conosciuta dal pubblico (almeno a quello colto dell'Accademia al quale egli si rivolge in prima istanza), comprendiamo che non vi è necessità di esplicitarne la trama. All'opposto, proponendo una favola d'invenzione, Giraldi rende necessaria l'aggiunta di un Argomento che permetta al pubblico di seguire con maggiore agio la narrazione, potenzialmente di difficile comprensione a causa dei rivolgimenti inaspettati.

Nel capitolo precedente si è già avuto modo di presentare la dedicatoria premessa all'*Antigono* di Conte da Monte, nella quale – caso più unico che raro – è dato ampio spazio anche alla giustificazione dell'assenza di Argomento, ricondotta alla necessità di mantenere la *suspense* e, di conseguenza, l'attenzione del pubblico:

So ch' a voi non parrà strano, essendo avvezzo nelli antichi scrittori, se non vedrete comparere chi faccia un argomento nel quale si dichiara tutto 'l successo della tragedia, non parendo a lui convenevole narrare al teatro il successo delle cose prima che avenghino, per ciò che ha da riuscire o felice o infelice. Se felice, le cose formidabili e compassionevoli che precedono il fine lo moveranno con minor efficacia, avendogli già fatto conoscere che termineranno felicemente; se infelice, molto più commuoverà gli animi nascendo all'improvviso ed inaspettato, che antiveduto. Ed invano si affaticherà il poeta sparger qualche stilla di dolcezza nel suo poema, acciocché da quella si faccia il transito all'infelicità con maggior caduta e roina, se nell'argomento averà levata la occasione di poterla gustare.

La preferenza per le tragedie senza Argomento è in seguito ricondotta all'esempio di Sofocle, riconosciuto quale miglior tragediografo dell'antichità. Inoltre, l'opera del medico vicentino rispolvera una vicenda poco nota; l'autore ha dunque voluto sfruttare l'elemento di sorpresa per assicurarsi il favore dell'uditorio¹². Contrariamente a quanto qui dichiarato, e cioè che

¹² Si è visto che la novità della propria opera è d'altra parte presentata come un vanto esplicito da una vasta schiera di tragediografi, che affrontano il tema nelle lettere di dedica che accompagnano le loro opere. Tuttavia, è bene ricordare che il termine può assumere significati diversi da quello più ovvio e immediato, e non riferirsi unicamente a una trama d'invenzione. Sono infatti definite *nuove* – spesso esplicitamente e fin dal frontespizio della stampa – sia opere che trattano vicende precedentemente note attraverso narrazioni storiche o mitologiche, ma mai affrontate prima in forma tragica (la *Didone* e la *Marianna* di Dolce, l'*Antigono* di Monte, la *Scilla* e la *Romilda* di Cesari, l'*Asdrubale* di Castellini, l'*Altea* di Gratarolo), sia *pièces* per le quali si vuole negare il carattere di semplice volgarizzamento di opere classiche (come l'*Hippolito* di Zara e la *Progne* di Parabosco). Anche il *Flaminio* di Baroncini, che a prima vista è tragedia che narra una vicenda inedita, rivisita in realtà la trama-modello dell'*Ippolito*/Fedra. Se assumiamo il concetto di "trama d'invenzione" in maniera rigida, dunque, nessuno dei tragediografi di

l'Argomento è ormai prassi nei testi dell'epoca, soltanto cinque delle nostre tragedie sono precedute da tale paratesto. Nessuna di esse presenta una vicenda propriamente inedita; tuttavia, un Argomento è premesso prima di tutto alle opere che mettono in scena episodi poco noti, oppure che non hanno ancora fatto la loro apparizione sui palcoscenici dell'epoca. La *Scilla* di Cesari e la *Progne* di Domenichi rielaborano narrazioni mitologiche conosciute, ma inedite in forma tragica, al pari della *Didone* di Dolce, tratta dal racconto virgiliano, e dell'*Asdrubale* di Castellini, fondato su un celebre episodio della storia romana. L'ultimo testo della serie, la *Medea* di Galladei (stampata lo stesso anno dell'omonima *pièce* di Dolce), può essere considerato il primo a rendere nuovamente protagonista di una tragedia, dopo gli esempi antichi, la già celebre maga della Colchide.

La contestualizzazione della vicenda nell'Argomento è solitamente compiuta tramite la narrazione dell'antefatto, cui segue un breve riassunto della trama e, in modo più o meno dettagliato, lo svelamento del finale. I tragediografi che premettono questo specifico paratesto alla propria *pièce* non accennano alla possibilità che ciò possa compromettere l'interesse del pubblico per l'opera, e anzi Galladei afferma esplicitamente che la «narrazione» da lui preposta alla sua tragedia è finalizzata a favorire gli spettatori. Monte rimane dunque, tra i contemporanei, l'unico a esternare dubbi sull'utilità di questo paratesto, che in effetti non è tra gli elementi strutturali che caratterizzano maggiormente le tragedie dell'epoca. La funzione svolta tradizionalmente dall'Argomento non va tuttavia persa, ma, in sua assenza, è demandata al Prologo, come visto in precedenza; antefatto, trama e finale sono quindi dichiarati fin dal principio. Si può a questo punto ipotizzare che gli spettatori vogliano in una certa misura essere stupiti, ma che al contempo necessitino, da un lato, di essere informati sulle vicende che stanno per essere rappresentate, per poterne meglio fruire; dall'altro, che una parte del piacere provenga (umanisticamente) dal riconoscimento, più che dalla pura scoperta, e che quindi una vicenda nota sottoposta alle abili rivisitazioni – non solo retorico-formali, ma anche di contenuto – di un autore contemporaneo possa essere apprezzata tanto quanto altre propriamente “nuove”.

metà Cinquecento sembra conformarsi appieno all'esempio giralduano. Tuttavia, ammettendo una comprensione più libera e larga del termine, è possibile considerare più di una tragedia come rispondente all'etichetta di novità, conformemente alle affermazioni degli autori stessi.

La divisione in atti e in scene del testo teatrale

L'aspetto più macroscopico delle tragedie cinquecentesche, dal punto di vista strutturale e formale, è la divisione in atti e scene. Com'è noto, Speroni adotta per la *Canace* la struttura tragica della tradizione classica, rifiutando la proposta giraldiana che, innanzitutto per ragioni di rappresentabilità, prevede la suddivisione dell'opera tragica secondo l'uso delle commedie (e delle tragedie latine). Il modello avanzato da Giraldi è accolto senza fatica e anzi diventa ben presto la struttura più diffusa a metà Cinquecento; a questo contribuisce senz'altro la volontà degli stampatori, poiché la chiara suddivisione in atti permette loro di produrre un oggetto facilmente riconoscibile come libro teatrale (poco importa se di argomento ilare o luttuoso). Due eccezioni sono però rilevabili all'interno del *corpus* studiato: la prima, rappresentata dalla *Progne* di Lodovico Domenichi, è probabilmente conseguenza della particolare origine del testo¹³. In quest'opera non c'è divisione esplicita in atti (ancorché, come abbiamo già avuto modo di sottolineare, siano ben distinguibili cinque "movimenti", a loro volta intercalati da cinque interventi corali), e le varie scene vengono semplicemente introdotte dall'annuncio dei personaggi che prendono la parola.

Di maggiore interesse è invece la seconda eccezione, che concerne l'*Antigono* di Conte da Monte, le cui uniche partizioni esplicite sono rappresentate dall'annuncio del coro e dei personaggi che partecipano di volta in volta ai dialoghi (e a volte anche queste sono omesse). Nella dedicatoria (già presentata nel cap. 2) sono illustrate le ragioni della mancata suddivisione del testo in atti e scene, in ossequio all'esempio antico, in particolare sofocleo; nelle intenzioni dell'autore, infatti, questa tipologia di presentazione è l'unica che possa garantire l'acquisizione di una visione d'insieme sulla «azione illustre, intiera e perfetta» descritta dalla *pièce*; la fruizione ininterrotta del testo, inoltre, permetterebbe alla vicenda di essere meglio intesa e di restare «impressa nell'animo di chi la udirà o leggerà».

I due esempi appena descritti non rappresentano tuttavia la regola; tutte le altre tragedie stampate tra il 1545 e il 1565 presentano, infatti, un'esplicita divisione in atti e scene. Per quanto riguarda queste ultime, possiamo distinguere tra stampe che annunciano le scene con una progressione numerica (è il caso dell'*Edippo* di Anguillara, dell'*Asdrubale* di Castellini e della *Didone* di Dolce), e quelle che invece si limitano a segnalare il cambio di scena apponen-

¹³ Nonostante la mancanza di espliciti riferimenti, sappiamo che l'opera è in realtà traduzione dell'omonima tragedia latina di Gregorio Correr, e che risale dunque a un tempo in cui le discussioni teoriche sulla forma anche editoriale da adottare per i testi teatrali era ancora di là da venire.

do in guisa di titolo il nome dei personaggi che prendono la parola all'interno di ognuna¹⁴. Questo non sorprende, se è vero che «nei libri teatrali italiani la numerazione delle scene per molto tempo non sarà 'obbligata', e per larga parte del Cinquecento le scene potranno essere individuate dalla sola didascalia a centro pagina con i nomi degli interlocutori»¹⁵. È notevole invece il fatto che tra le stampe teatrali che possiamo considerare d'avanguardia, giusta l'osservazione precedente – libri che presentano cioè divisione esplicita in atti e scene, seguita dall'annuncio dei personaggi –, si trovi già la *Didone* di Dolce, edita nel 1547 dalla prestigiosa tipografia aldina; gli altri due esempi (*Asdrubale* ed *Edippo*) sono più tardi, e risalgono, rispettivamente, al 1561 e al 1565.

Estensione del testo e numero dei personaggi in scena

Gli spettacoli teatrali richiedono un notevole investimento economico da parte dei committenti: le scenografie, i costumi e in generale tutti gli apparati di scena hanno un costo, che si somma alle eventuali spese legate alle persone implicate nell'operazione, dall'autore agli attori, passando per i musicisti incaricati dell'accompagnamento. Per questo vi sono affermazioni come quella di Giraldi, che nel *Discorso* (p. 174) si dice convinto «che la rappresentazione della commedia non voglia meno di tre ore, né quella della tragedia meno di quattro»: il costo della rappresentazione deve corrispondere a un intrattenimento di conveniente durata. Per reggere tre o quattro ore di spettacolo, i testi devono però avere un'estensione adeguata all'impresa. Senza per forza implicare che una tragedia "breve" significhi automaticamente un rifiuto della spettacolarizzazione, sembra di poter scorgere, nella scelta operata dai tragediografi riguardo alla lunghezza della propria opera, una polarizzazione abbastanza netta. All'incirca la metà delle tragedie prese in esame è infatti composta da meno di 2'000 versi, con l'*Hippolito* di Ottaviano Zara a segnare un minimo, con soli 1'086 tra endecasillabi e settenari. All'opposto, non è raro incontrare tragedie che si aggirano attorno ai 3'000 versi; l'esempio estremo in questa direzione è quello di Maffeo Galladei, la cui *Medea* manca di poco i 4'000 versi¹⁶.

¹⁴ È il caso di Baroncini, *Flaminio*; Cesari, *Cleopatra*, *Romilda* e *Scilla*; Dolce, *Giocasta*, *Ifigenia*, *Marianna* e *Medea*; Galladei, *Medea*; Gratarolo, *Altea*; Parabosco, *Progne*; Spinelli, *Cleopatra*; Zara, *Hippolito*.

¹⁵ Riccò, «*Su le carte e fra le scene*», p. 36, n. 40.

¹⁶ Per confronto: la *Rosmunda* di Rucellai conta 1237 versi, la *Canace* speroniana 2069, poco meno della *Sofonisba* di Trissino, che è composta da 2093 versi; l'*Orazia* sfiora i 3'000 versi, assestandosi a quota 2887, mentre l'*Orbecche* giraldiana raggiunge i 3332 (i dati sono riferiti all'edizione dei testi fornita da CREMANTE, *La tragedia*).

Autore	Titolo	Totale versi ¹⁷	I atto	II atto	III atto	IV atto	V atto	Numero dei personaggi ¹⁸	Prologo separato
Zara	<i>Hippolito</i>	1086	240	213	218	212	203	8	
Baroncini	<i>Flaminio</i>	1252	226	353	132	164	377	9	sì
Cesari	<i>Romilda</i>	1461	261	301	374	230	295	6	
Parabosco	<i>Progne</i>	1680	330	347	399	267	337	9	
Castellini	<i>Asdrubale</i>	1690	366	397	332	341	258	14	sì
Domenichi	<i>Progne</i>	1745	185	370	855	162	173	7	
Dolce	<i>Didone</i>	2107	274	352	671	365	445	9	sì
Gratarolo	<i>Alcea</i>	2239	381	435	430	464	529	14	
Dolce	<i>Medea</i>	2255	365	673	408	497	312	10	sì
Cesari	<i>Cleopatra</i>	2305	542	433	471	548	311	10	
Cesari	<i>Scilla</i>	2551	518	464	530	544	495	8	
Spinelli	<i>Cleopatra</i>	2651	422	491	442	516	780	11	sì
Dolce	<i>Ifigenia</i>	2894	408	533	781	885	287	9 ¹⁹	sì
Dolce	<i>Giocasta</i>	2946	467	996	407	422	554	15 ²⁰	sì
Dolce	<i>Marianna</i>	3091	561	680	677	714	459	15 ²¹	sì
Monte	<i>Antigono</i>	3240	518	527	724	705	766	10	
Anguillara	<i>Edippo</i>	3244	522	703	808	663	548	16 ²²	
Galladei	<i>Medea</i>	3904	558	708	1078	887	673	13	

¹⁷ Dal totale sono esclusi i versi che costituiscono il Prologo separato, quando presente. Nel caso della *Progne* di Domenichi, che non presenta un'esplicita divisione in atti, si è tenuto conto della lunghezza dei segmenti intervallati dagli interventi corali.

¹⁸ Si intende il numero dei personaggi annunciati in apertura dell'opera. I cori, benché formati da più persone, contano come persona singola, tranne nel caso in cui siano esplicitamente indicati più cori (o semicori) distinti; allo stesso modo, nei rari casi in cui sono presenti personaggi secondari come figli o servitori (che non prendono mai la parola e il cui numero rimane indefinito), essi vengono considerati come un'unica entità.

¹⁹ Il "coro di donne di Calcidia", che pure ha largo spazio nella *pièce*, non è ricordato tra i personaggi all'inizio della tragedia.

²⁰ L'elenco dei personaggi non menziona il fanciullo cui è affidata la recitazione del Prologo separato.

²¹ Nel computo non sono annoverate le figure infernali che recitano i Prologhi.

²² A questo vanno aggiunti quattro cori distinti, due formati da uomini e due da donne.

La tabella mostra inoltre come l'estensione dei singoli atti di una tragedia risponda spesso a una regola di sostanziale equilibrio, anche se non mancano esempi di variazioni consistenti (come nei casi della *Progne* di Domenichi, della *Didone* e della *Giocasta* di Dolce e della *Medea* di Galladei).

Con l'aumento della durata delle opere si moltiplica spesso in parallelo anche il numero dei personaggi implicati. Finché la loro presenza è giustificata dalle esigenze della trama, afferma Giraldi, non c'è limite al numero di attori che possono calcare le scene, contemporaneamente o in momenti separati. Anzi, come egli dichiara controbattendo all'anonimo detrattore dell'*Orbecche* (secondo il quale un numero eccessivo di personaggi impedisce alla rappresentazione di scorrere con fluidità), la loro presenza favorisce il diletto del pubblico – aggiungendo movimento alla *pièce* – e risulta più aderente alla realtà; infatti le corti principesche, luogo dell'ambientazione tragica per eccellenza, sono animate da una moltitudine di persone, ed è impensabile voler rappresentare questi luoghi nel rispetto della verosimiglianza senza introdurre un numero conveniente di attori. Nelle opere tragiche o tragicomiche di Giraldi i personaggi crescono dapprima di numero (dai dodici dell'*Orbecche* ai diciotto della *Didone*, fino a raggiungere i venti nella *Cleopatra*), per assestarsi in seguito attorno a una media di quindici.

Con alcune eccezioni notevoli, come quella dell'*Asdrubale*, che in soli 1'690 versi mette in scena ben quattordici personaggi, si conferma a grandi linee la correlazione fra estensione del testo (e, potenzialmente, durata rappresentativa) e numero degli attori. Nelle tragedie più brevi, infatti, l'azione e i dialoghi sono tendenzialmente affidati soltanto ai protagonisti della vicenda, e i personaggi secondari sono quelli strettamente necessari all'avanzamento della trama (l'esempio più ovvio è la *Romilda* di Cesari, che presenta sole sei *personae*); all'opposto, testi con maggiore estensione sopportano – e, stando a Giraldi, richiedono – un numero superiore di personaggi, comparse incluse. È così che Anguillara può non solo introdurre ben sedici attori con ruoli singolari, ma addirittura moltiplicare i cori, indicandone quattro distinti, due formati da donne e due formati da uomini, raddoppiando il numero di personaggi rispetto alla media delle tragedie del periodo (che si attesta a 10,5).

Tra Giraldi e Speroni, per il diletto del pubblico

Anche senza prendere esplicitamente posizione a favore o contro l'una o l'altra delle due proposte tragiche che rifondano il teatro cinquecentesco, i

tragediografi della metà del secolo sembrano in larga parte accettare tacitamente le riforme strutturali avanzate da Giraldi: la divisione in atti è assunta in sostanza da tutti, e sono in molti a premettere un Prologo separato alla loro opera, prospettandone forse una messa in scena. Il paratesto può essere utilizzato per esporre concetti teorici, ma in esso gli scrittori si sforzano soprattutto di tessere un legame esplicito con i destinatari dell'opera. L'apertura con apparizioni infernali – separata o meno dal resto della tragedia –, già largamente diffusa nei modelli antichi, diviene *topos* quasi inevitabile; gli autori riescono tuttavia spesso a variare sufficientemente la presentazione per raggiungere effetti di vero spaesamento, come mostra il Prologo anteposto alla tragedia di Castellini.

Se dal punto di vista formale, dunque, l'esempio giraldiano è dominante, lo stesso non può essere affermato con altrettanta sicurezza per quanto riguarda i contenuti delle opere tragiche, in particolare in relazione alla scelta delle vicende da rappresentare: nessuno si avventura, sulle orme del ferrarese, nella pura invenzione, e tutti riprendono vicende più o meno note, senza tuttavia accontentarsi di tradurre, ma anzi difendendo la propria libertà di rielaborazione dei testi presi a modello.

4. Modelli e fonti

Se le strutture che informano le tragedie di metà Cinquecento sono essenzialmente mediate dai contemporanei (su tutti, ovviamente, Giraldi e Speroni), i loro modelli contenutistici provengono invece generalmente da scrittori antichi. Occorre tuttavia operare una distinzione importante, non confondendo la fonte – che offre la materia narrata – e l'*exemplum* seguito, cioè il *plot* o trama essenziale visibile in filigrana in ognuno di questi testi¹. Le tragedie, ispirate da una varietà di fonti storiche, mitologiche o letterarie, sono modellate su due tipi fondamentali, di derivazione greca: nel primo, un personaggio femminile si oppone alle leggi umane e politiche per affermare ragioni morali e sentimentali (come l'*Antigone* euripidea); nel secondo, un personaggio maschile tenta di contrastare un destino spesso inoppugnabile (come l'*Edipo* sofocleo). Diversi studiosi hanno in passato riconosciuto una scansione temporale, più o meno rigida, nella preferenza accordata all'uno o all'altro tipo. L'esempio sofocleo guadagna consensi dopo la metà del secolo, forte del primato accordatogli da Aristotele nella *Poetica* – che proprio in quegli anni è oggetto di attenzioni da parte dei letterati –, e perché considerato maggiormente vicino all'ideologia controriformistica². Non mancano tuttavia tragedie successive a questo presunto discrimine che mettono in scena eroine pronte a battersi per il proprio ideale contro governanti tirannici, a segnalare la continuità di un interesse verso l'esame del potere e delle sue derive che affianca l'altrettanto lungo esame del rapporto tra virtù e fortuna.

Fatto proprio il principio terenziano «Nullum est iam dictum quod non sit dictum prius» (*Eunuchus*, v. 41), sancita cioè l'impossibilità di dire cose nuove, poiché tutto è già stato detto, i tragediografi hanno dunque davanti a loro due strade: (ri)creare un'opera fondandosi su un *exemplum* noto (il *Flaminio* di Baroncini modellato sulla *Fedra*, il *Torrismondo* tassiano che ripercorre la vicenda di Edipo), puntando così sull'*inventio*, oppure (ri)raccontare ciò che già era stato narrato in precedenza, non limitandosi a tradurre, ma

¹ Per un'ampia discussione su questo tema, che tiene conto degli apporti critici precedenti, si veda MASTROCOLA, *Nimica fortuna*.

² Si vedano le pagine introduttive di questo volume.

riscrivendo i testi, cui si rimanda tuttavia sin dal mantenimento del titolo, e in questo modo far prova di altre doti retoriche (la *dispositio* e l'*elocutio*). In entrambi i casi, si tratta di riformulare materiali già narrati, ma di farlo in modo che questa riscrittura non rimanga fine a sé stessa, e si carichi al contrario di significati nuovi. Questo è necessario perché il testo possa trasmettere ai contemporanei un messaggio che, pur non essendo completamente inedito, si adatti all'orizzonte culturale del pubblico al quale è rivolto, e possa essere latore di nuovi spunti per interpretare e comprendere la realtà circostante³. A complicare il quadro, va considerato che le rielaborazioni di testi greci sono, in molti casi, vere e proprie "riscritture di riscritture", mediate da traduzioni latine⁴.

Dal punto di vista contenutistico, le tragedie di metà Cinquecento possono essere suddivise in tre tipologie principali: quelle di argomento mitologico (*Altea* di Gratarolo, *Didone* di Dolce, *Progne* di Domenichi e Parabosco, *Scilla* di Cesari), quelle che traggono la propria vicenda dalla storia antica (*Antigono* di Monte, *Asdrubale* di Castellini, *Cleopatra* di Cesari e di Spinellic, *Marianna* di Dolce) o medievale (*Romilda* di Cesari), e infine i testi che rinviano direttamente a opere classiche (*Edippo* di Anguillara, *Flaminio* di Baroncini, *Giocasta*, *Ifigenia* e *Medea* di Dolce, *Hippolito* di Zara, *Medea* di Galladei). In tutti i casi, tuttavia, le scelte operate dai tragediografi marciano la loro volontà di riproporre i temi e le vicende trasmesse in modo da adattarle al proprio mondo⁵.

Tragedie antiche

L'*Edippo* di Anguillara (1565) è stato alternativamente ricondotto al modello senecano o a quello delle due tragedie sofoclee, di cui sarebbe «libero e arbitra-

³ Per queste considerazioni, si veda G. FERRONI, *Introduzione* alla sezione *Riscrivere i generi del teatro*, in *Scritture di scritture*, pp. 551-56, e quanto discusso nella *Premessa* del presente lavoro.

⁴ È il caso di molte tragedie di Lodovico Dolce, che riutilizza le traduzioni euripidee di Doroteo Camillo, di Erasmo e di Coriolano Martirano; si veda R. CREMANTE, *Appunti sulla grammatica tragica*, in particolare pp. 280-81.

⁵ Nessuna delle tragedie qui analizzate ha diretti antecedenti novellistici, ma è ovvio che indagini più approfondite potrebbero mostrare la presenza di vicende più o meno simili all'interno delle raccolte di novelle del periodo. Nel Cinquecento e oltre, la tragedia si nutrirà di esempi tratti da questo fortunato genere letterario, e l'aspetto potrebbe essere utilmente approfondito oltre agli studi dedicati agli *Ecatommisti* di Giraldo. Per alcuni spunti relativi al periodo successivo alla metà del Cinquecento – compreso il rapporto tra tragedia, novellistica e mitologia – si veda DI DOMENICA, *Tragödie und Verhaltensnorm*.

rio rifacimento» (G.L. Rondi), o tutt'al più «opaca imitazione» (C. Mutini), che trasforma i capolavori antichi in «un predicazzo da quaresimalista» (G. Toffanin); l'opera presenta in effetti tratti che rinviano a tutti e tre i drammi antichi⁶. Come nota Paolo Bosisio, «innegabilmente spunti sofoclei e senecani convivono nel testo, che, tuttavia, sembra avere qualche ambizione di novità, dacché parte del primo atto e degli ultimi due atti per intero sviluppano l'intreccio in direzioni sconosciute alle fonti»⁷; per Bosisio l'opera di Anguillara è tuttavia lungi dal raggiungere una «concezione rinnovata del dramma», e al contrario mostrerebbe «una sostanziale incapacità di intendere lo spirito della tragedia classica»⁸. In realtà, a infastidire i (pochi) lettori dell'*Edippo* sono le stesse caratteristiche diffuse in tutto il teatro del Cinquecento: la sostituzione della rappresentazione delle azioni con la narrazione delle stesse, che si traduce in una sovrabbondanza di monologhi, l'insistito messaggio di edificazione morale, lo scarso utilizzo del meccanismo sospensorio, per cui l'antefatto (e spesso anche il finale) è esposto fin dall'inizio del testo, e la trasformazione dei personaggi nel senso di un'estremizzazione dei tipi umani. Se anche la tragedia di Anguillara – come tutto il teatro tragico del suo tempo – non regge il confronto con le opere dell'antichità, dimenticare di ricondurre i testi al loro ambiente culturale di produzione e fruizione è tuttavia fuorviante, e impedisce una chiara comprensione dell'opera, delle motivazioni che hanno portato alla

⁶ Nello studio di P. BOSISIO, *Il tema di Edipo nella tradizione della tragedia italiana*, in AA.VV., *Edipo in Francia*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 78-122, è offerta l'analisi precisa del testo rispetto alle sue fonti, preceduta dalla rassegna di varie «accuse di imitazione» precedenti (per cui si vedano in particolare le pp. 82-83). In generale, sull'imitazione nel Rinascimento, mi limito a rinviare a M.L. McLAUGHLIN, *Literary Imitation in the Italian Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

⁷ BOSISIO, *Il tema di Edipo*, pp. 82-83. Nell'atto I le prime due scene sono sostanzialmente nuove, mentre la terza riprende in parte il prologo sofocleo. Nel secondo atto Anguillara rivisita la seconda parte del prologo e il I episodio sofocleo, contaminandola con la scena del sacrificio rappresentata da Seneca e qui solo narrata (s. 1). L'atto terzo si apre con una scena nuova, seguita da una seconda che riprende il II episodio sofocleo, attribuendo però a Edipo e Giocasta il dialogo che nella prima parte dell'originale si svolgeva tra Edipo e Creonte; le scene 3 e 4 di Anguillara parafrasano il III episodio sofocleo, anticipando tuttavia l'intervento di Forbante e la confessione pubblica di Edipo; le scene 4 e 5 riprendono il IV episodio sofocleo, mentre gli atti IV e VI sono interamente nuovi, e inseriscono un finale ispirato alle vicende dell'*Edipo a Colono* di Sofocle e dalle *Fenicie* di Euripide.

⁸ BOSISIO, *Il tema di Edipo*, p. 84. Ugualmente critico verso l'*Edippo* è D. CHiodo, *La sfortuna di Edipo: un ingombrante topos nella tragedia del Cinquecento*, in *Legami di sangue, legami proibiti. Sguardi interdisciplinari sull'incesto*, a cura di G. GUIDORIZZI, prefazione di R. ALONGE, Roma, Carocci, 2007, pp. 77-89. Un giudizio meno negativo sulla tragedia è emesso da F. D'OVIDIO, *Due tragedie del Cinquecento (l'Edippo dell'Anguillara e il Torrismondo del Tasso)*, in Id., *Saggi critici*, Napoli, Morano 1878, pp. 272-93.

sua stesura e diffusione. Nel caso di Anguillara, è stato suggerito che egli abbia cercato di sanare la contraddizione di fondo insita nel personaggio di Edipo (di cui già si era accorto Aristotele): com'è possibile che egli, famoso per la propria intelligenza – tanto da aver sconfitto la Sfinge risolvendone l'enigma – non capisca, nonostante gli si presentino numerosi indizi evidenti, chi egli sia veramente e ciò che è realmente accaduto⁹? L'eliminazione della *suspense*, con l'intervento iniziale dell'indovino Tiresia che espone lungamente alla figlia Manto la verità sull'origine del re, è dunque funzionale all'interpretazione del testo suggerita dall'autore: Edipo è ossessionato dalla volontà di sapere, metaforicamente accecato dalla convinzione di conoscere la propria origine e di essere riuscito, tramite il proprio ingegno, a controllare la sorte; una volta appresa la verità, egli si priva, per contrappasso, di quella vista che lo aveva precedentemente ingannato¹⁰.

Come per la tragedia di Anguillara, sia la *Giocasta* sia la *Medea* di Lodovico Dolce sono spesso considerate, ancor oggi, un semplice volgarizzamento – in questo caso, delle omonime tragedie euripidee¹¹. In effetti, i legami tra i testi moderni e i rispettivi modelli antichi sono forti, e l'autore non nasconde, nella dedica alla *Medea*, il rimando esplicito («la presente Tragedia, tratta da buono autore, che è Euripide»)¹². Al contrario, il Prologo rivendica la novità dell'opera, giustificandola con la riscrittura ammodernante di Dolce:

V'appresentiamo una tragedia nova,
nova dico per esser novamente
con nuovi panni da colui vestita
che già vi diede e la *Giocasta* e l'altre,
che sopra a questi pulpiti vedeste
recitarsi da noi quest'anni a dietro,
e, la vostra mercé, faceste degne
d'oneste lode [...].¹³

⁹ L'ipotesi è presentata da R. FABRIZIO, *The Two Oedipuses: Sophocles, Anguillara, and the Renaissance Treatment of Myth*, «MLN, Modern Language Notes», CX.1 (1995), pp. 178-91. Nel contributo egli illustra inoltre le diverse teorie che tentano di comprendere e spiegare il «paradosso dei due Edipi».

¹⁰ Si veda l'analisi del testo proposta nei capitoli successivi.

¹¹ V. GALLO, *Contro l'ingiuria del tempo*. *La Medea di Maffeo Galladei*, in *Granteatro. Omaggio a Franca Angelini*, a cura di B. ALFONZETTI, D. QUARTA, M. SAULINI, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 25-49, a p. 30; P. MONTORFANI, «*Giocasta*», un volgarizzamento euripideo di Lodovico Dolce, «Aevum», a. LXXX (2006), pp. 717-39; GIAZZON, *La Giocasta di Lodovico Dolce*.

¹² In anni successivi, Dolce volgarizzerà anche la *Medea* di Seneca. Le differenze tra i due testi, a mia conoscenza, non sono ancora state indagate. L'edizione moderna della *Medea* riporta la dedicatoria nella *Nota al testo*, p. 109.

¹³ DOLCE, *Medea*, Prologo vv. 44-51.

Similmente, nella dedicatoria premessa alla *Giocasta* la tragedia è presentata come «già di Euripide invenzione, e ora nuovo parto mio»¹⁴. Nella concezione cinquecentesca, e di Dolce in particolare, una tragedia può dunque essere caratterizzata come «nova» anche se «tratta da buono autore» antico. L'una cosa non esclude l'altra, ma il risultato finale dipende dalla bravura dell'artista: l'opera, «a guisa di esempio cavato da valente pittore, non può perder tanto della sua primiera eccellenza che non ne tenga qualche sembianza»¹⁵.

A lungo si è affermato che anche la *Medea* di Maffeo Galladei fosse niente più di un pedissequo volgarizzamento da Euripide¹⁶. Valentina Gallo ha invece riconosciuto i debiti della tragedia nei confronti di Seneca, e anzi considera l'opera essenziale per comprendere l'influenza del tragediografo latino nel Cinquecento; al contempo, la studiosa ha mostrato l'indipendenza di Galladei dal modello, e ha gettato luce sulla sua volontà di offrire ai fruitori della sua *pièce* una rilettura in chiave moderna del mito antico:

la *Medea* consente di sondare la reale portata del senecismo di secondo Cinquecento e di assumere, nella geografia tragica, il polo veneto non in quanto omogeneo orizzonte produttivo, bensì come arcipelago lagunare traversato da tacite tensioni. Essa appare infatti al contempo il frutto di una riflessione *in fieri* sul modello latino (e sulla discrepanza fra questo, il dettato oraziano e la tradizione greca) e la risposta al quanto mai sentito rammarico per la perdita, colpevole “l'ingiuria del tempo”, della tragedia di Ovidio. Nata dal coacervo di irrisolte aspirazioni e di nostalgici rimpianti, *Medea* non si esaurisce, tuttavia, in un restauro prezioso, ma

¹⁴ Sui rapporti tra la fonte euripidea – mediata dalla traduzione latina di Doroteo Camillo ricordata in precedenza – e la tragedia di Dolce si vedano i già citati contributi di MONTORFANI, “*Giocasta*”, e GIAZZON, *Venezia in coturno*, pp. 184-227. Entrambi riscontrano il largo utilizzo, da parte del tragediografo veneziano, di un lessico petrarchesco derivato dal *Canzoniere* e ancor più dai *Trionfi*, e di contaminazioni provenienti da svariate tragedie antiche e moderne (*Ecuba*, *Ifigenia*, *Edipus* senecano, *Sofonisba* di Trissino, *Orbecche* giraladiana e altre ancora). Il cambiamento nel titolo della *pièce*, da *Fenicie* a *Giocasta*, è giustificato, a mio modo di vedere, dall'importanza assunta dalla protagonista, come esplicherò in seguito.

¹⁵ DOLCE, *Medea*, Dedicatoria.

¹⁶ Cfr. ad esempio PERTUSI, *Il ritorno alle fonti del teatro greco classico*, e P. FORNARO, *Medea italiana*, in *Atti delle giornate di studio su Medea*, Torino, 23-24 ottobre 1995, a cura di R. UGLIONE, Torino, Celid, 1997, pp. 167-201. Sulla varia fortuna della vicenda della maga dall'antichità a oggi cfr. M. BETTINI, G. PUCCI, *Il mito di Medea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2017. Si noterà tuttavia che l'unico accenno al teatro italiano del Cinquecento in questo volume si trova a p. 146, e si limita ad affermare che la *Medea* di Dolce è scritta «alla maniera di Giraldis».

esplora coraggiosamente la stratificazione del mito, la disponibilità del racconto argonautico a una lettura figurale¹⁷.

Riflessioni analoghe (che vanno però in direzione diversa, di anticipazione dello spirito manierista di fine Cinque e del Seicento) possono essere avanzate circa il rifacimento dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, pubblicato nel 1551 da Lodovico Dolce¹⁸. Egli, poco avvezzo al greco, si serve della versione latina di Erasmo per rielaborare la tragedia antica, rendendo tuttavia più che evidenti i propri interventi, volti a modificare il messaggio del testo e a riorientarlo nel contesto a lui contemporaneo. Oltre a introdurre personaggi nuovi, come l'indovino Calcante, personaggio ambiguo nell'economia della *pièce* che accentua i concetti – già prevalenti – di inganno e finzione, Dolce esaspera una delle caratteristiche presenti nel testo antico: la volubilità estrema dei personaggi, che agiscono in modo totalmente incoerente. Essi, in effetti, assumono di volta in volta le caratteristiche del tiranno machiavellico, del sovrano saggio, della spia, del consigliere, del padre amorevole, del macchinatore, della vittima innocente o del sacrificio volontario. Come si avrà modo di dimostrare in seguito, gli stessi personaggi sembrano confusi dalla propria instabilità, e la finzione calcolata cede il posto all'autoinganno: la parola utilizzata per tendere tranelli agli altri finisce per imbrogliare sé stessi.

Anch'essa presentata come "tragedia nuova", l'*Hippolito* di Ottaviano Zara rimanda sin dal titolo alla *Fedra* senecana¹⁹. Gli elementi di novità inseriti dall'autore nell'opera gli permettono tuttavia di rivendicare le proprie competenze nell'arte della "riscrittura", come abbiamo visto in precedenza; egli si presenta come tragediografo a pieno titolo, e non come semplice traduttore. Inoltre (e questo avremo modo di vederlo meglio in seguito), l'autore sposta la propria attenzione dalla passione lacerante della protagonista femminile – che appare in scena soltanto due volte – al comportamento di Teseo,

¹⁷ GALLO, *Contro l'“ingiuria del tempo”*, p. 26.

¹⁸ Si veda GIAZZON, *Venezia in coturno*; ID., *Dante nel regno di Melpomene: appunti sulla presenza dantesca nelle tragedie di Lodovico Dolce*, «Filologia e Critica», XXXVI.1 (2011), pp. 125-38; ID., *Il Manierismo a teatro: l'Ifigenia di Lodovico Dolce*, «Forum Italicum: A Journal of Italian Studies», XLVI.1 (2012), pp. 53-81. Mi si permetterà di rinviare anche al mio *Verità e potere, ubbidienza e menzogna nella tragedia italiana del Cinquecento (1550-65)*, «Annali d'Italianistica», XXXIV (2016), pp. 219-42.

¹⁹ Anche Lodovico Dolce intitola *Hippolito* la sua versione in volgare della *Fedra*, stampata insieme alla traduzione dell'intero *corpus* del tragediografo latino nel 1560. Questa scelta è probabilmente dettata dall'intento di identificare il protagonista della tragedia non con un personaggio scellerato (Fedra), ma con colui che, innocente, viene perseguitato a causa della malvagità altrui (Ippolito).

figura portante del suo dramma²⁰. L'amore scellerato di Fedra per Ippolito è quindi soltanto il pretesto per affermare l'"errore" imperdonabile compiuto dal sovrano, che è un duplice errore di valutazione legato al proprio *status* di capo di Stato: nei confronti della donna sposata (figlia di Pasifae e sorella di Arianna, e dunque, fatalmente, incline alla lussuria, alla menzogna e al tradimento) e nei confronti del figlio, creduto colpevole e dunque punito ingiustamente per un presunto affronto di natura privata e passionale²¹.

La tragedia di Zara non è l'unica a prendere spunto dalla vicenda di Ippolito e Fedra. Nella lettera di dedica del *Flaminio* di Baroncini è esplicitamente affermato che l'opera è incompiuta; mancano in particolare i cori, e la tragedia è anepigrafa, nonostante, per comodità, le sia generalmente attribuito come titolo il nome del protagonista. La trama rende tuttavia immediatamente evidente il modello seguito dall'autore. Una regina concupisce il figlio del legittimo consorte, nato da precedenti nozze; il giovane disdegna le *avances* della matrigna, che lo denuncia al re, causando la morte del figliastro.

L'opera del lucchese non è tuttavia una semplice riscrittura della *Fedra*: Baroncini complica la vicenda inserendo spunti tratti, in modo più o meno evidente, da altri celebri modelli tragici²². La regina si duole, inizialmente, di aver contratto un secondo matrimonio, e aver così rotto «la fede a le ceneri» del primo consorte, con chiara eco delle parole di Didone. Il giovane Flaminio è inoltre innamorato, ricambiato, della figlia della regina; quest'ultima non lo accuserà di aver attentato alla sua virtù, bensì di aver stretto nozze segrete con la figlia, scatenando la furia del re (meccanismo presente sia nell'*Orbecche* sia nella *Canace*) – benché il matrimonio tra i due fosse già stato prospettato dal sovrano. La matrigna si serve scaltramente dell'aiuto del consigliere per dirigere nascostamente l'agire del marito, sfruttando l'amore che il servitore le porta da tempo; infine, il re si pente di aver condannato i giovani (come l'Eolo della *Canace*), e la regina, presa dal rimorso e dal dolore per la morte dell'amato, si uccide dopo aver ammesso la propria colpa. L'operazione compiuta dall'autore del *Flaminio* è dunque quanto di più simile sia possibile riconoscere, a metà Cinquecento, alla proposta giraldiana: Baroncini rivisita l'*exemplum* di Fedra inserendo nella trama elementi sufficien-

²⁰ La questione è affrontata anche nel mio *Edipo, Ippolito e Medea. Tre riscritture cinquecentesche di tragedie classiche*, «Rivista di letteratura italiana», III (2016), pp. 39-52.

²¹ Sulla necessità, per un sovrano, di saper distinguere il piano privato da quello pubblico si veda il capitolo 6.

²² Le similitudini e le differenze tra la tragedia di Baroncini e i modelli classici sono discusse in M. CANOVA, R. TROVATO, *Teatro ed eresia a Bologna nel Cinquecento. Con edizione critica della Tragedia e de La fante di Giuseppe Baroncini*, Roma, Aracne, 2019, in particolare pp. 60-76 (con una importante interpretazione e rivalutazione dell'opera).

temente estranei alla vicenda principale da trasformare l'opera in qualcosa di diverso e nuovo.

Anche nel caso di testi che si rifanno a tragedie classiche, dunque, è ben visibile l'intento (tipicamente rinascimentale) degli autori di rivendicare la propria autonomia nei confronti delle fonti, spesso ricombinate e arricchite con elementi – strutturali, contenutistici, lessicali – provenienti da testi antichi o moderni. Altri scrittori scelgono invece di cimentarsi con vicende più o meno note, ma derivate da generi letterari diversi, come nel caso dei racconti storici.

Tragedie storiche

Tra le tragedie di argomento storico dovrebbe essere annoverata la *Marianna* di Lodovico Dolce, considerata l'unica opera tragica originale del poligrafo veneziano. In effetti, la fonte della narrazione è l'opera dello storico Giuseppe Flavio (vissuto nel primo secolo d.C.), che nel libro XV delle sue *Antichità giudaiche* (XV, 23-31, 61-85, 185, 202-246) e nel primo libro della *Guerra giudaica* (241, 262, 431-444) racconta l'infelice sorte della regina Marianna, discendente della stirpe degli Asmonei, sposa di Erode il Grande, della quale egli è ossessivamente geloso²³.

Dolce, che pure segue da vicino la propria fonte, inserisce significative variazioni nella narrazione, tutte volte ad adattare la vicenda – già tragica di per sé – al genere prescelto per la riscrittura, e presentando essenzialmente Marianna (e la madre Alessandra) come personaggi totalmente positivi, contrapposti al tiranno Erode e alla malvagia sorella Solome²⁴. Ottimo consoci-

²³ Come evidenziato da Susanna Villari, Dolce aveva volgarizzato nel 1564 (l'anno prima dell'uscita della *Marianna*) le *Historie di Giovanni Zonara*, il cui primo libro contiene – tra le altre cose – anche le vicende relative alla dinastia degli Erodi; inoltre, la storia di Marianna si ritrova anche nel cap. LXXXVII del *De mulieribus claris* di Boccaccio. Si veda l'introduzione a DOLCE, *Marianna*, in particolare le pp. XVII-XXIV.

²⁴ Nella tragedia il sovrano è presentato immediatamente sotto una luce tirannica, mentre Giuseppe Flavio non risparmia affermazioni misogine sulla malvagità delle donne coinvolte nella vicenda, sprezzanti nei confronti della famiglia di Erode e pronte a fuggire per cercare la protezione dei romani, e inoltre insiste sull'interesse di Marcantonio per Marianna, completamente assente in Dolce; nel racconto storico, Erode impartisce più volte l'ordine di uccidere la moglie qualora non fosse tornato dalle proprie missioni diplomatiche: la prima volta, egli affida Marianna allo zio Giuseppe, poi al suo attendente Soemo (solo quest'ultimo è evocato nella tragedia); Solome, causa prima delle accuse di adulterio mosse ripetutamente nei confronti di Marianna, è da Dolce presentata come sorella di Erode, mentre nel racconto storico due donne dallo stesso nome (rispettivamente la sorella di Erode e la moglie di Giuseppe) svolgono lo

tore della tradizione tragica classica e cinquecentesca, Dolce sfrutta quindi i meccanismi ormai divenuti tipici del genere per creare un dramma genuinamente moderno, che rispondesse all'orizzonte d'attesa del suo pubblico, attratto dagli effetti delle passioni estreme – in questo caso, la gelosia – e dalle contrapposizioni tra bene e male.

Al pari della *Marianna*, l'*Antigono* del vicentino Monte è tratto dalla storiografia giudaico-romana, e ricava il proprio soggetto da una narrazione presente, ancora una volta, in entrambe le opere di Giuseppe Flavio: *Antichità giudaiche*, libro XIII, 301-23; e *Guerra giudaica*, libro I, III²⁵. La vicenda dei fratelli Antigono e Artistobulo, appartenenti anch'essi, come Erode, alla dinastia degli Asmonei, si presta mirabilmente alla trasposizione tragica, e offre all'autore tutti gli ingredienti necessari alla confezione del suo dramma: rivalità successorie tra fratelli, profezie di sventura alle quali si cerca di porre rimedio attraverso l'ingegno e – diremmo oggi – l'abuso di potere, intrighi di corte orditi da consiglieri infidi, la facilità con cui le persone si lasciano assalire da dubbi sulla lealtà degli amici. Per questo, l'autore non si discosta in modo significativo dalla fonte scelta, limitandosi a riproporre la narrazione in forma teatrale. La vicenda si colloca, cronologicamente, in un momento di poco precedente quella narrata nella *Marianna* di Dolce; le due tragedie

stesso ufficio; in Giuseppe Flavio il temperamento collerico di Erode è più volte fermato dal suo amore per la moglie; egli inoltre insiste sul ruolo di Marianna nello spingere Soemo, fedele a Erode, a rivelarle i piani del marito, e sul suo atteggiamento di sfida nei confronti della sua famiglia; insieme a Marianna viene messa a morte anche la madre Alessandra, ma, se nella tragedia entrambe le donne mostrano un contegno regale e affrontano il supplizio (inferito anche ai figli di Marianna ed Erode) con mirabile rassegnazione, lo storico presenta Alessandra come vile approfittatrice, che tenta inutilmente di salvarsi la vita disconoscendo la figlia; infine, i tempi della vicenda vengono condensati per rispondere alle esigenze del genere tragico.

²⁵ Le due tragedie furono messe in scena in concomitanza, come ricorda M. PIERI, *Recitare la tragedia*, in *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento*. Atti del Convegno di Studi, Verona, 14-15 maggio 2003, a cura di G. LONARDI, S. VERDINO, Padova, Esedra, 2005, pp. 9-38, alle pp. 21-22: «Abbastanza impegnativa risulta anche la messa in scena veneziana dell'*Antigono* del Conte da Monte, organizzata nel 1565 dalla compagnia della Calza degli Accesi, forse nei pressi di palazzo Foscari, in un fastoso teatro ligneo "a uso di Colosseo"» [in nota si rimanda a CREMANTE, *La tragedia*, p. 734, proseguendo: «In concorrenza andò in scena, nel palazzo del duca di Ferrara presso il Fondaco dei Turchi, la *Marianna* del Dolce; ne scaturirono rivalità e gelosie, di cui rende conto un dispaccio, del 7 marzo, dell'ambasciatore di Ferrara: "gran strepito che fanno qui in sala, in disfare la sena, sopra la quale recitarono la tragedia luni di passato [...] notte qual il sabbato innanzi pross.mo non poterono rapresentare per la mala creanza di alcuni giovani nobili, però che mai non volsero levarsi di scena per invidia, si disse, che questa avesse a riuscir meglio, et più bella dell'altra [l'*Antigono*] ch'avevano recitata i compagni della Calza come fu in effetto" (cfr. S. MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Firenze, Le Lettere, 1998, p. 134)].

testimoniano, tra l'altro, dell'interesse per le vicende legate al mondo giudaico-cristiano che va accentuandosi nella seconda metà del Cinquecento.

La trama dell'*Asdrubale* ripercorre invece le vicende della Terza Guerra Punica svoltesi nel 146 a.C.; Castellini segue il racconto dello storico latino Appiano (ca. 95 – ca. 165) nell'VIII libro della sua *Historia romana*²⁶. L'antefatto è dato dall'ennesima ribellione dei Cartaginesi nei confronti di Roma, causata dal comportamento di Massinissa, giudicato dispotico; Scipione Africano il Giovane è incaricato di informare i nemici che la città sarà distrutta e che gli abitanti saranno esiliati nell'entroterra, privati di quell'accesso diretto al mare che in passato aveva dato loro potere e ricchezze. La scena si apre dunque con la descrizione del piano ordito dai Cartaginesi, guidati da Asdrubale, per sconfiggere i Romani. Famea, disertore e dunque traditore di Cartagine, è chiamato a duellare con Cartalone, che rappresenta Asdrubale, e deve in realtà uccidere a tradimento il comandante romano Scipione quando, alla fine dello scontro, deporrà le armi. Quest'ultimo, non fidandosi dei nemici, non attende la conclusione del duello e prende la città di sorpresa, mettendola a ferro e fuoco. La regina si uccide insieme ai due figli dopo aver visto il marito catturato dai Romani, e Asdrubale, a sua volta, muore di dolore.

Castellini, per sua stessa ammissione, si discosta dal racconto storico²⁷; egli ha infatti approfittato della licenza poetica concessa agli scrittori tragici in due punti: sono di sua invenzione lo stratagemma del duello, e l'uccisione di Annone per mano della regina. L'autore sorvola invece su altri elementi aggiunti, come l'esecuzione del traditore Famea e la morte di Asdrubale. In ossequio alla prassi tragica che da Seneca passa a Giraldis, a Dolce e agli altri tragediografi del Cinquecento, nell'*Asdrubale* vengono inseriti diversi episodi orrorosi, di fatto non essenziali ai fini della trama: la descrizione della testa mozzata di Famea esposta sulle mura, infilzata su una lancia, come monito per tutti i Cartaginesi che pensano di disertare (altra invenzione di Castellini)²⁸; oppure l'uccisione da parte della Regina di un concittadino,

²⁶ La sezione più fortunata dell'opera storica di Appiano è quella dedicata alle guerre civili (libri 13-17), che conosce una circolazione autonoma precedente alla stampa dell'insieme, anche in volgare (grazie, tra l'altro, a Lodovico Dolce). A questa fortuna è riconducibile il titolo sotto il quale l'*Historia* circola nel Cinquecento, *Delle guerre civili ed esterne dei Romani*. Tra i pochi contributi che si sono occupati della tragedia di Castellini si ricorda il già citato CORRIGAN, *Two Renaissance Views of Carthage*.

²⁷ La precisazione è contenuta nella lettera a Giovan Battista Strozzi stampata in calce alla tragedia.

²⁸ CASTELLINI, *Asdrubale*, atto IV, scena II, vv. 1272-79 (p. 62): «[Matrona] Che farà hor di Famea? [Nuntio] Udite 'l grido / ch'ognun ha detto: oh Dio! [Matrona] Deh, meschino, /

da lei erroneamente scambiato per Romano, in una scena di improvvisa e inspiegabile furia violenta, nella quale la donna fa letteralmente a pezzi il vecchio Annone²⁹.

Benché fondi la tragedia sulla narrazione di eventi storici, Castellini inserisce dunque deviazioni sufficienti a presentare gli avvenimenti sotto una luce diversa, che possono essere ricondotti alla funzione “educativa” dell’opera (punizione del tradimento, sanzione delle azioni compiute in preda all’ira, etc.). Beatrice Corrigan ipotizza inoltre che l’*Asdrubale* rappresenti il tassello conclusivo di un ideale “ciclo Cartaginese” (analogo al greco “ciclo Tebano”), composto dalla *Didone* di Dolce, dalla *Sofonisba* di Trissino e infine dalla tragedia di Castellini³⁰. L’autore stesso attira tuttavia l’attenzione su possibili incongruenze narrative tra la propria opera e la tragedia di Trissino, descrivendo esplicitamente Sofonisba come «forse di questo Asdrubale non figlia»³¹. La libertà che egli si concede, dunque, gli permette di distanziarsi dalla verità storica, per adattare ai contemporanei quelle narrazioni che non hanno perso, nel tempo, la loro valenza didattico-morale. È il caso anche della regina d’Egitto Cleopatra.

La vicenda tragica di Marcantonio e Cleopatra, notissima fin dall’antichità, riscuote un notevole interesse nel Cinquecento, e i tragediografi non mancano di sfruttarla dando vita a una varietà di testi drammatici non privi

quant’è pur ver che chi la vita sua / mal guida, ella ’l conduce a mala morte! / [Nuntio] Vedete ’l capo suo fitto in su l’asta / come ancor mostra avaritia, ed incostanza».

²⁹ CASTELLINI, *Asdrubale*, atto IV, scena I, vv. 1188-1204 (pp. 58-59): «[Regina] [...] Deh, Cane, arrabbiato, e perverso, / questo non è per riuscirti mai: / convertasi hora il mio dolore in rabbia / sovra di lui. Figliuol, dà qua la spada: / fusse qui Scipio, che con la corta, / et inutil spadina, io finirei / pur questa guerra ingiusta [...]. / [Matrona] Deh, non gli dare; / aiutalo più presto, e porgi aita / a chi fugge la morte, ch’anch’ a noi / ha la spada alla gola; e chi sai certo / ch’è sia? [Regina] Non è de’ nostri, c’han giurato / di non fuggire, e non s’arrender mai: / hor c’ha tronche le gambe, e trapassata / tre volte, e quattro la vita di punta, / vo’ trarlo fuori in pezzi».

³⁰ CORRIGAN, *Two Renaissance Views of Carthage*, p. 203: «With *Asdrubale*, Castellini had written the final tragedy of a cycle which may be compared to the Greek Theban plays. Indeed this may have been another reason why he made his Hasdrubal Sofonisba’s father, for Aristotle had praised such cycles highly. Lodovico Dolce’s *Didone*, published in 1545 (Giraldi Cinthio’s play on the same subject was not printed until 1585), represents the beginning of the cycle, and Castellini, like Trissino, refers to that first Queen of Carthage, doomed, like its last Queen, to die by her own act in flames. Like the Greek cycles, too, the three Carthaginian plays would illustrate the operations of divine enmity and punishment, eventually using as instruments men’s own evil passions».

³¹ Si veda la già citata lettera allo Strozzi, p. 89.

di originalità³². Una *Cleopatra* è composta da Giraldi per Ercole II d'Este già nel 1541-43 (ma stampata soltanto nel 1583); nel 1552 è la volta del meno celebre Cesare de' Cesari³³. Il tragediografo di origine meridionale, alla sua terza prova tragica in due anni, sembra avere un *penchant* per le storie di regine dagli amori infelici, avendo già edito una *Scilla* e una *Romilda*. Per la sua nuova tragedia egli si serve della tradizionale *Vita di Antonio* di Plutarco, ma anche di un testo di recente pubblicazione: la *Vita di Cleopatra* di Giulio Landi (1551), una biografia che, rompendo parzialmente con la tradizione antica e medioevale, filoromana, della storia, presenta Marcantonio e Cleopatra come figure esemplari della resistenza al potere tirannico.

La narrazione ha inizio dopo il suicidio di Marcantonio, imposto da Ottaviano (qui già indicato con il titolo di "Cesare Augusto", assunto invece, nella realtà storica, soltanto in seguito). Per evitare che Cleopatra si sottragga al trionfo attraverso la morte, il condottiero romano la fa sorvegliare giorno e notte. Il rapporto tra i due è tuttavia presentato come paritario: entrambi

³² Nel 1550 era già uscita a stampa la *Cleopatra* di Spinelli, di cui tratteremo in seguito, che è però incentrata sulla figura di Cleopatra II; nel 1576 è pubblicato invece il *Marc'Antonio e Cleopatra* del reverendo Celso Pistorelli di Vicenza, tragedia della quale non ci occuperemo in questa sede, ma di cui ho detto nel mio *Ricezioni funzionali. Il caso di Cleopatra*, in *Eroine tragiche del Rinascimento*, pp. 89-106. Gli studiosi di letteratura inglese si sono naturalmente interessati alla tradizione letteraria del mito di Cleopatra, nell'ottica dell'analisi del capolavoro di Shakespeare; si segnalano in particolare i contributi di M. MORRISON, *Some Aspects of the Treatment of the Theme of Antony and Cleopatra in Tragedies of the Sixteenth Century*, «Journal of European Studies», IV (1974), pp. 113-25 (che cita nove testi teatrali dedicati alla regina d'Egitto tra Cinque e Seicento in Italia, Francia e Inghilterra), e, con maggiori approfondimenti, M.L. WILLIAMSON, *Infinite Variety: Antony and Cleopatra in Renaissance Drama and Earlier Tradition*, Mystic (Connecticut), Verry, 1974; inoltre si vedano S. URBINI, *Il mito di Cleopatra. Motivi ed esiti della sua rinnovata fortuna fra Rinascimento e Barocco*, «Xenia Antiqua», II (1993), pp. 181-222; M. HAMER, *Queen of Denial. On the uses of Cleopatra*, «Transition», LXXII (1996), pp. 80-92; 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, G. DISTASO, A. IURILLI, Roma, Roma nel Rinascimento, 2003, t. II, pp. 561-84; EAD., *Note sul personaggio di Ottaviano Augusto nella drammaturgia italiana cinque-secentesca*, in *Scritti di storia per Mario Pani*, a cura di S. CAGNAZZI, M. CHELOTTI, A. FAVUZZI, F. FERRANDINI TROISI, D.P. ORSI, M. SILVESTRINI, E. TODISCO, Bari, Edipuglia, 2011, pp. 135-42; I. ROMERA PINTOR, *Supports ou suppôts dans «La Cléopâtre» de G.B. Giraldi Cinthio, ouvrage théâtral précurseur*, in *Hieroglyphica. Cléopâtre et l'Égypte entre France et Italie à la Renaissance*, sous la direction de R. GORRIS CAMOS, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2021, pp. 257-67; S. VILLARI, *Il «lume della ragion per guida»: l'ideologia della «Cleopatra» di Giraldi Cinthio*, ivi, pp. 247-56. Originale la lettura della figura della regina d'Egitto proposta da M.P. MUSSINI SACCHI, *Cleopatra altera Laura. La presenza di Petrarca in un personaggio del teatro tragico cinquecentesco*, in *I territori del petrarchismo*, pp. 209-29.

³³ Ho presentato le tre tragedie di Cesari nel già citato *Tra mito e storia*, al quale rimando per più ampie informazioni.

rispettano l'altro, e nei lunghi dibattiti che costellano la *pièce* i toni sono sempre fermi, ma pacati; né pianti incontrollabili, né accessi d'ira caratterizzano i loro discorsi. Cleopatra presenta a Ottaviano il proprio punto di vista e l'ultimo desiderio: riconosciuta la sconfitta, non vuol altro che poter morire in patria, senza subire ulteriori infamie³⁴. La regina esorta il romano a non lasciarsi tentare dalla gloria terrena, rappresentata dal trionfo, che, come lei stessa può testimoniare con la propria vicenda, è instabile e temporanea, poiché sottomessa ai rivolgimenti della Fortuna; egli potrebbe invece facilmente raggiungere la vera gloria immortale, che si acquista soltanto con la pietà, unico attributo veramente divino, permettendole di compiere il proprio volere³⁵. Il discorso di Cleopatra verte dunque sulla libertà, sulla natura umana e sulla vera gloria, e si muove quindi su un piano ideale. Ottaviano è tuttavia confrontato con un problema diverso, che potremmo definire di credibilità, e quindi sostanzialmente pragmatico: in precedenza altri due condottieri romani erano convinti di aver conquistato l'Egitto (Giulio Cesare prima ancora di Marcantonio), ma entrambi, avendo ceduto al fascino di Cleopatra, le avevano permesso di rimanere al potere; egli deve quindi dimostrare, attraverso il trionfo, di non essere a sua volta caduto nelle reti della regina. Il dibattito tra i due vede dunque opporsi non tanto due concezioni fondamentali, quanto due piani distinti: da un lato, l'ideale umano – e umanistico – della regina; dall'altro, le esigenze della *Realpolitik* che non permettono al futuro imperatore di assecondare le richieste dell'avversaria. Ottaviano comprende e non si oppone di principio alle motivazioni di Cleopatra, come dimostra la sua reazione al suicidio della donna: privato dell'opportunità di esibirla in trionfo a Roma e cadute le ragioni prettamente politiche del suo rifiuto, egli fa prova di quella pietà cui aveva fatto appello l'avversaria, ordinando che venga sepolta con tutti gli onori insieme all'amato Marcantonio. Cesari presenta dunque un'immagine ideale del principe tardo-rinascimentale, che sa dimostrarsi pietoso benché non ceda ai sentimenti quando questi si oppongono alla ragion di Stato, facendo di Ottaviano un riflesso delle trattazioni politiche contemporanee (come si vedrà nel capitolo 6).

Alessandro Spinelli sfrutta la notorietà del nome di Cleopatra per presentare al pubblico la triste vicenda di un'antenata della più celebre regina d'Egitto; nella sua opera lo scrittore di origine napoletana tratta infatti di

³⁴ BIANCHI, *Alterità ed equivalenza*, p. 150, ha per questo richiamato il parallelo – già notato da N. ROSSI, *Discorsi intorno alla tragedia*, Vicenza, 1590 (p. 75) – tra la figura di Cleopatra proposta da Cesari e quella di Rosmunda.

³⁵ Un approfondimento riguardo a questo aspetto sarà dato negli ultimi due capitoli del libro.

Cleopatra II, vissuta nel II secolo a.C.³⁶. Ancora una volta, il racconto storico si presta alla rielaborazione tragica, presentando intrinseci connotati drammatici, vorticosamente amplificati e moltiplicati dall'autore, che sembra sovrapporre alla vicenda narrata il modello tragico dell'*Ecuba*.

Tolomeo è un tiranno sadico, lussurioso e dedito alle gozzoviglie: uccide il fratello per ottenerne il potere e la moglie – la sorella Cleopatra –, dalla quale nasce una figlia, alla quale egli si unirà dopo aver ripudiato la regina; ma il vertice della malvagità è raggiunto quando l'uomo dà in pasto all'ignara Cleopatra le carni del figlio, da lui massacrato soltanto per causare dolore alla madre (rovesciando la celebre scena antropofagica del *Tieste* senecano). La sua figura si contrappone a un personaggio femminile, Cleopatra, che subisce la lunga serie di crudeltà inflittele da Tolomeo con rassegnazione e senso di impotenza; questi sentimenti verranno capovolti dopo la scoperta dell'orribile atto compiuto inconsapevolmente, quando la donna si rivolterà contro il tiranno e si vendicherà, per interposta persona, ordinando ai suoi fedeli l'uccisione di Tolomeo e dei suoi corrotti compagni.

Come nota Maria Pia Mussini Sacchi, la scelta di Spinelli non dev'essere stata casuale:

Penso che [...] egli abbia inteso, obbedendo alla precettistica tragica, affrontare un argomento nuovo, atto ad incuriosire, addentrandosi in una storia poco nota, che ben poteva essere funzionale alla deprecazione della tirannide, ma che al tempo stesso non abbia voluto rinunciare al richiamo di un nome noto, che permettesse alla tragedia di trovare interesse e consenso da parte del pubblico a partire dal titolo.³⁷

L'interesse per la figura di Cleopatra poteva cioè assicurare a Spinelli un successo anche commerciale per la sua tragedia, che tuttavia recupera una vicenda di modesta circolazione e inedita in ambito tragico, per raggiungere quella "novità" che spinge molti tragediografi in quel periodo a trarre spunto dalla storia per costruire la propria *fabula*.

Mai tradotta in tragedia e meno conosciuta dal pubblico è sicuramente la vicenda di Romilda, duchessa del Friuli, che Cesare de' Cesari prende come spunto nel comporre la sua prima prova tragica. L'autore premette all'ope-

³⁶ L'origine napoletana di Spinelli può essere desunta da N. TOPPI, *Biblioteca napoletana*, Napoli, Bulifon, 1672, p. 8; G.B. TAFURI, *Istoria degli scrittori nati nel Regno di Napoli*, Napoli, Mosca, 1750, III, I, p. 453 e Napoli, Severini, 1755, III, IV, p. 259; C. MINIERI RICCIO, *Memorie storiche degli scrittori nati nel Regno di Napoli*, Napoli, Tipografia dell'Aquila di V. Puzziello, 1844, pp. 336-38.

³⁷ MUSSINI SACCHI, *Cleopatra altera Laura*, p. 215.

ra un Argomento, proprio per segnalare al pubblico le linee portanti della narrazione, che segue l'*Historia Langobardorum* di Paolo Diacono ma stravolge completamente il giudizio dello storico, presentando la donna sotto una luce decisamente più positiva³⁸. Romilda, assediata dall'avarò Calcano, si innamora del nemico, e tuttavia non dimentica il bene dei suoi sudditi: con l'offerta di matrimonio, la duchessa spera di preservare il Friuli, i suoi abitanti e i propri famigliari, dalla furia degli invasori; il suo invaghirsi di Calcano è visto quasi come segno provvidenziale, che offre una prospettiva di salvezza universale. Il tradimento del nemico, che finge di acconsentire per poi usurpare il potere e uccidere Romilda, è nuovamente un comportamento che si sottrae alle logiche del buon governo e della morale, anche di quella politica. Ancora una volta, inoltre, lo scheletro della vicenda storica è arricchito da elementi ormai tipici del genere: segnali premonitori di origine sovrannaturale, personaggi che si fanno portavoce della ragione – nello specifico la nutrice, che invita Romilda alla cautela – e infine, naturalmente, gli interventi del coro, che forniscono qui alla tragedia la sua chiave di lettura.

Tratta dal IV libro dell'*Eneide*, la vicenda di Didone ed Enea – che avrà ampia fortuna in forma drammatica – è considerata come appartenente al filone storico, non poetico-mitologico³⁹. Lodovico Dolce, che affronta il soggetto dopo le precedenti prove (all'epoca non ancora diffuse a stampa) di Alessandro

³⁸ P. DIACONO, *Storia dei Longobardi*, a c. di L. CAPO, Milano, Mondadori, 1993, IV, 37-9, pp. 376-91; ID., *Storia dei Longobardi*, introduzione di B. LUISELLI, traduzione e note di A. ZANELLA, Milano, Rizzoli, 2010, IV, 37-9, pp. 210-23 e commento pp. 510-15. Sulla ricostruzione della figura storica di Romilda: P. MANTOVANELLI, *In difesa di Romilda. Innamoramento classico e supplizio barbarico in Paolo Diacono, Boccaccio, Niccolò Canussio*, in *Integrazione Mescolanza Rifiuto. Incontri di popoli, lingue e culture in Europa dall'Antichità all'Umanesimo*. Atti del convegno internazionale, Cividale del Friuli, 21-23 settembre 2000, a c. di G. URSO, Roma, L'Erma, 2001, pp. 337-54. Mantovanelli pare tuttavia ignorare la tragedia di Cesari. Si veda inoltre B. CHIURLO, *Romilda* (*Historia Langob. IV 37*). *Studio di leggenda*, «Nuovo Archivio Veneto», XL (1920), pp. 98-147. Romilda è ricordata anche da Boccaccio nel *De casibus virorum illustrium* (*De Romualda, foroiulianorum ducissa IX, III*); sembra tuttavia di poter escludere l'influenza diretta di questo testo sulla tragedia di Cesari (mi si permetta di rinviare nuovamente al mio *Tra mito e storia*).

³⁹ Cfr. LUCAS, «*Didon*». *Trois réécritures tragiques*. Si ricorderà che vari libri dell'*Eneide*, nel Cinquecento, hanno circolazione a stampa anche autonoma: il IV, per esempio, è stampato nel 1534 – nella traduzione di Nicolò Liburnio – e nel 1540 – nel volgarizzamento di Bartolomeo Carli Piccolomini. Si veda L. BORSETTO, *L'Eneida tradotta. Riscritture poetiche del testo di Virgilio nel XVI secolo*, Milano, Unicopli, 1989; EAD., *Traduzione e furto nel Cinquecento. In margine ai volgarizzamenti dell'Eneide*, in EAD., *Riscrivere gli Antichi, riscrivere i Moderni e altri studi di letteratura italiana e comparata tra Quattro e Cinquecento*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2002, pp. 13-53. Più in generale, sulla tradizione del mito di Didone, *Énée et Didon. Naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, a cura di R. MARTIN, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1990.

Pazzi e di Giraldi, contamina la vicenda tragica antica con la recente tradizione contemporanea. In essa si può scorgere persino l'influsso del rifacimento parodico operato da Aretino nel *Dialogo nel quale la Nanna insegna alla Pippa le poltronerie degli uomini inverso le donne*⁴⁰. L'*exemplum* di Enea rimaneggiato da Dolce assume i connotati di vero e proprio ammaestramento per i principi, com'è stato ancora recentemente suggerito⁴¹; la focalizzazione della vicenda è infatti sul troiano, personaggio privato dell'eroicità che lo caratterizzava in tutti i racconti precedenti e rappresentato, al contrario, come insicuro e combattuto tra il desiderio e la promessa fatta a Didone, e la missione ricevuta "dall'alto" di fondare la nuova capitale del futuro impero. L'amore con la regina di Cartagine è ricondotto a un legame stabile – durato già un intero anno – e dalle concrete prospettive matrimoniali, non prive di ricadute anche sul piano politico. Non si tratta dunque di una passione irrefrenabile e lussuriosa, o non più; e questo causa il cambiamento di prospettiva e la svolta moderna della tragedia di Dolce, fondata ancora una volta sul contrasto tra sentimenti e dovere (in questo come in altri casi, politico). La novità è data dal fatto che il personaggio in difficoltà a causa delle ragioni del cuore è questa volta quello maschile, contrariamente alle convenzioni del genere che presentano più frequentemente il dissidio come tipico dei personaggi femminili.

Tragedie mitologiche

Gli autori desiderosi di cimentarsi con la riscrittura, in forma teatrale, di vicende tragiche possono rivolgersi infine a un altro cospicuo serbatoio, già scelto da Speroni per la *Canace*, costituito dalle narrazioni mitologiche, in particolare le fortunatissime *Metamorfosi* di Ovidio⁴². Le edizioni in lingua

⁴⁰ Per queste considerazioni, si veda l'introduzione a L. DOLCE, *Didone*, a cura di S. TOMASINI, Parma, Zara, 1996.

⁴¹ A. NEUSCHÄFER, *Le tragedie rinascimentali come manuali per i principi: dalla Dido in Cartagine di Alessandro de' Pazzi (1524) alla Didone di Lodovico Dolce (1547)*, in *Corti rinascimentali a confronto. Letteratura, musica, istituzioni*, a cura di B. MARX, T. MATARRESE, P. TROVATO, Firenze, Cesati, 2003, pp. 57-84.

⁴² La fortuna delle *Metamorfosi* nel Cinquecento è stata ampiamente indagata; si ricorderanno almeno M. MOOG-GRÜNEWALD, *Metamorphosen der Metamorphosen. Rezeptionsarten der ovidischen Verwandlungsgeschichte in Italien und Frankreich im XVI. und XVII. Jahrhundert*, Heidelberg, Winter, 1979; B. GUTHMÜLLER, *Ovidio Metamorphoseos vulgare: forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano* [1981], trad. it. Fiesole, Cadmo, 2008; Id., *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997; *Le «Metamorfosi» di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G.M. ANSELMi, M. GUERRA, Bologna, Gedit, 2006; BUCCHI, «*Meraviglioso diletto*».

originale delle *Metamorfosi* stampate in Italia nel Cinquecento sono spesso accompagnate dal commento di Raffaele Regio (ca. 1440-1520), apparso per la prima volta a Venezia nel 1493⁴³; come nota Gabriele Bucchi, «il commento del Regio s'impose subito come lo strumento esegetico per eccellenza per accostarsi al poema ovidiano»⁴⁴. Dal 1543, le annotazioni dell'umanista italiano sono affiancate da quelle del tedesco Jakob Moltzer (1503-1558), e con queste ristampate più volte⁴⁵. Fino alla metà del Cinquecento circolavano tuttavia già a stampa alcuni volgarizzamenti ovidiani approntati in precedenza: quello di Niccolò degli Agostini (la *princeps* risale al 1522, ma in seguito il testo è riproposto altre cinque volte entro la metà del secolo), o l'ancor più remoto *Ovidio Metamorphoseos vulgare* di Giovanni dei Bonsignori da Città di Castello, una versione composta intorno al 1375 e più volte ristampata nella prima metà del secolo XVI⁴⁶. Entrambi i testi sono definitivamente accantonati dopo l'uscita, nel 1553, delle *Trasformazioni* di Lodovico Dolce e, pochi anni dopo, del volgarizzamento delle *Metamorfosi* operato da Giovanni Andrea dell'Anguillara (1561)⁴⁷.

⁴³ Sul commento, si vedano E. FUMAGALLI, *Presenze di commenti ai classici nell'«Orlando Furioso»*, «Aevum», VIII (1995), pp. 551-70, e soprattutto i *Latin Commentaries on Ovid from the Renaissance*, selected, introduced and translated by A. Moss, Signal Mountain (Tennessee), Sumertown, 1998, alle pp. 28-33.

⁴⁴ BUCCHI, «Meraviglioso diletto», p. 60.

⁴⁵ *Latin Commentaries on Ovid*, pp. 125-26. L'esemplare consultato è quello stampato nel 1549: *Metamorphoseon Pub. Ovidii Nasonis Libri XV. Raphaelis Regii Volterrani luculentissima explanatio, cum novis Iacobi Micilli viri eruditissimi additionibus. Lactantii Placidi in singulas fabulas argumenta. Allegoriae quibus singularum fabularum sensa declarantur ita, ut facile cognoscere possimus antiquos poetas fabularum integumentis vitam nostram adumbrasse, et mores effictos voluisse. Eruditissimorum virorum Iacobi Phanensis, Coelii Rhodigini, Ioan. Baptistae Egnatii, Henrici Glareani, et Giberti Longolii in pleraque omnia loca difficiliora annotationes nuper editae. Index omnium fabularum, quae singulis libris continentur. Quae qui leget, facile, quantum in iis emendandis studium sit adhibitum, intelliget*, Venetiis anno MDXLIX [Colophon: Venetiis apud Haeredes Petri Ravani et socios. MDXLVIII mense octobri].

⁴⁶ Quest'ultimo si legge nell'edizione critica a cura di E. ARDISSINO, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2001. Si ricorderà che, tra gli anni Trenta e la metà del secolo, alcuni scrittori – tra i quali Bernardo Tasso, Lodovico Alamanni, Girolamo Parabosco e Lodovico Dolce – prendono spunto dalle *Metamorfosi* per comporre poemetti mitologici ispirati a singole favole, generalmente amori sfortunati; si veda BUCCHI, «Meraviglioso diletto», pp. 73-75.

⁴⁷ Benché si concentri principalmente sul volgarizzamento di Anguillara, anche la riscrittura di Dolce è presentata in BUCCHI, «Meraviglioso diletto». Alle pp. 119-21, egli ricorda inoltre due «tentativi di traduzione delle *Metamorfosi* che non giunsero a compimento» e una riduzione. Il poeta petrarchista veneziano Domenico Venier (1517-1582) si limita a tradurre sei ottave, corrispondenti ai primi 25 versi del primo libro dell'opera ovidiana, mentre il medico Pietro Sirena volge in endecasillabi sciolti il primo libro delle *Metamorfosi* (Venezia, 1556); infine, Gabriello Simeoni, esule fiorentino in Francia, stampa nel 1559 a Lione il volume *La vita e metamorfoseo d'Ovidio figurato & abbreviato in forma d'epigrammi*.

Alcuni tragediografi, sull'esempio della *Canace* speroniana, scelgono di affidarsi a questo vasto repertorio, rifacendosi a vicende note, ma inedite (o tali considerate) in forma drammatica. È il caso della *Progne* di Domenichi e Parabosco, dell'*Altea* di Gratarolo e della *Scilla* di Cesari. Proprio quest'ultimo rappresenta un caso interessante, poiché nelle precedenti prove tragiche egli aveva optato per due tipologie diverse di fonti: la tragedia derivata dalla storia medioevale, con la *Romilda*, e quella ispirata dalla storia greco-romana (ma dall'aura quasi mitologica), con la *Cleopatra*. La *Scilla* prende invece ispirazione dal mito ovidiano dedicato alla figlia di Niso (*Met.* VIII 1-151)⁴⁸. Nella lettera di presentazione premessa al testo, lo stampatore e promotore editoriale, Girolamo Ruscelli, insiste in particolare sulla novità del soggetto, e sul fatto che Cesari abbia (giustamente e proficuamente, a suo parere) eliminato dalla vicenda gli elementi prettamente mitologici. L'autore, sempre nell'opinione di Ruscelli, è poi stato capace di seguire i precetti teorici formalizzati nelle proposte precedenti (su tutti, Giraldis e Speroni), riunendo le due linee avanzate in un prodotto destinato al successo – non sappiamo se raggiunto o solo sperato (anche se l'assenza di successivi drammi sullo stesso soggetto ci farebbe propendere per la seconda ipotesi)⁴⁹.

Rispetto alla narrazione mitologica, la *Scilla* di Cesari – tutto sommato fedele al racconto ovidiano – elimina gli elementi sentiti come meno verosimili: la protagonista, innamoratasi di Minosse, che stringe d'assedio Megara (qui menzionata con il nome alternativo di Alcathoe)⁵⁰, invia le chiavi della città al nemico con l'aiuto di un servitore (nel mito, la giovane strappa al padre Niso il cappello purpureo che gli assicurava il controllo del regno e lo consegna personalmente all'amato, varcando le mura della città e attraversando l'accampamento avversario). Dopo essere stata rifiutata da Minosse, Scilla si getta da una rupe, ma nessuna metamorfosi la salva *in extremis*. La vicenda è inoltre calata nello "stampo teatrale" attraverso l'impiego di svariati elementi tipici del genere: gli interventi della nutrice, che tenta di far ragionare la giovane innamorata; i monologhi nei quali Scilla esprime il proprio dissidio interiore; e i segnali premonitori, sotto forma di sogni (nel caso di Niso) o di anticipazioni mascherate, come quella rappresentata dal lamento

⁴⁸ Cesari non può aver approfittato dei volgarizzamenti ovidiani di Lodovico Dolce e di Giovanni Andrea dell'Anguillara, stampati rispettivamente nel 1553 e nel 1561, e la tragedia non presenta evidenti punti di contatto con il commento già ricordati di Regio e Moltzer.

⁴⁹ Tragedie, oggi perdute, dedicate alla figura di Scilla sono ricordate da Ovidio nei *Tristia* (II, 393-94).

⁵⁰ In realtà, la localizzazione della vicenda nella tragedia di Cesari presenta alcune incongruenze; la questione è discussa nel mio *Tra mito e storia*, pp. 639-40.

della protagonista contro gli inganni d'Amore (atto III, vv. 1160-81), vero e proprio preannuncio di come Minosse conquisterà la città (avvenimento narrato nell'atto IV, vv. 1663-85):

Ma quest'empio crudele,
 che sol si pasce e nudre
 di pianti e di querele,
 a guisa di colui che di sue genti
 veda poca la forza
 a dar l'assalto a una città nemica,
 chi cerca con inganno
 far quel che egli non puote
 con la ragion dell'armi,
 mandando a poco a poco
 gli armati dentro la città meschina,
 che in sé togliendo loro
 sotto nome d'erranti peregrini
 apre la porta alla sua gran ruina;
 perché, cresciuti al numero infinito,
 con improvvisa mostra
 scopronsi agli infelici cittadini
 per inimici crudeli,
 a cui essendo tolto
 dall'alto inganno
 la difesa tutta,
 con debito dolore
 lasciansi in preda a lor empio furore.

Analoghi procedimenti sono messi in atto dagli altri tragediografi che traggono ispirazione dai miti ovidiani, come mostra l'*Altea* di Bongianni Gratarolo, che ripercorre la vicenda narrata nell'ottavo libro delle *Metamorfosi* (vv. 445-532)⁵¹. La scena di apertura – che occupa l'atto I – sfrutta il *topos* tragico della rappresentazione in scena delle divinità, che annunciano antefatto e svolgimento della *pièce*, e inviano il sogno profetico che colpirà la protagonista. Nel racconto ovidiano, inoltre, la scena della caccia al cinghiale che infesta il regno di Caledonia, inviato da Diana come punizione per l'affronto subito dai suoi abitanti, occupa la maggior parte del testo; nella tragedia, Gratarolo dedica alla narrazione dell'episodio (riportato dalle parole di uno dei cacciatori) l'intero II atto, ma quasi altrettanto spazio è consacrato

⁵¹ Come nel caso di Cesari, non sono ravvisabili nella tragedia influenze macroscopiche dei volgarizzamenti o dei commenti.

all'alterco tra Meleagro e gli zii, che protestano perché il giovane ha donato le spoglie della bestia uccisa all'avvenente Atlanta (atto III). La redistribuzione della materia è dettata in primo luogo dal cambiamento di genere letterario: la tragedia richiede infatti, per sua stessa natura, una suddivisione più o meno bilanciata degli eventi, e un "tempo di parola" (o di scena) da ripartire congruamente tra i personaggi. A differenza di quanto riscontrato nella fonte, Gratarolo aggiunge poi la collera di Altea nei confronti di Atlanta; la regina è decisa a ucciderla per vendicare l'affronto e la morte dei fratelli, ma la giovane è fuggita, su suggerimento di Meleagro. La furia della madre si rivolge dunque contro il figlio, che ella può punire a distanza, grazie al prodigio avvenuto alla sua nascita; egli è infatti legato a un tizzone, che le Parche avevano gettato nel fuoco subito dopo che Meleagro era venuto al mondo: la durata della vita del figlio di Altea sarebbe stata pari a quella del legno. Ma la madre si era precipitata a togliere il tizzone dal fuoco e a spegnerlo, per poi conservarlo con cura in un luogo segreto. Ora, folle di rabbia per l'uccisione dei fratelli, Altea manda a prendere il pezzo di legno – Gratarolo aggiunge numerosi dettagli per descrivere il nascondiglio: il tizzone è avvolto in un drappo, celato in una cassetta chiusa a chiave –, decisa a porre fine alla vita di Meleagro. La sua volontà vacilla a lungo – la scena occupa quasi tutto il IV atto –, e la regina esita «più di sei volte» ("soltanto" quattro in Ovidio) prima di gettare il tizzone nel fuoco, ma infine il destino di Meleagro si compie. Pentita di ciò che ha fatto, Altea si dà la morte. A differenza di quanto narrato da Ovidio, per il quale la regina si trafigge con una spada, in Gratarolo Altea si accanisce contro sé stessa, mettendo in atto una triplice morte: temendo il fallimento di uno solo dei vari metodi, per "buona precauzione", ella si impicca, si pugnala e si avvelena (rigorosamente dietro le quinte).

Le differenze tra la tragedia di Gratarolo e il racconto ovidiano non possono essere spiegate alla luce dei volgarizzamenti e dei commenti al testo che circolavano all'epoca. Fa forse eccezione il caso dell'impiccagione di Altea, modalità di suicidio presente nelle *Trasformazioni* di Dolce, che potrebbe essere stato influenzato proprio dal commento Regio-Moltzer, il cui testo chiosa l'originale "Acto per viscera ferro" richiamando il finale alternativo proposto da Diodoro Siculo⁵². La "triplice morte" potrebbe poi essere un modo per aumentare la tragicità del personaggio e della vicenda della quale è protagonista. Per il resto, valgono le osservazioni avanzate in precedenza: l'adozione del nuovo formato implica

⁵² «Sic quidem Ovid. Diod. vero scribit Althaeam laqueo vitam finisse» (p. 182 dell'edizione sopra ricordata).

l'adattamento del testo, in ossequio al canone tragico cinquecentesco; i punti essenziali della trama sono mantenuti, e gli interventi dell'autore aggiungono dettagli funzionali a una moralizzazione della vicenda.

Il confronto tra le due tragedie dedicate al mito di Progne e Filomela si rivela altresì interessante, nonostante una delle due *pièces* sia, sostanzialmente, il volgarizzamento – apparentemente senza deviazioni – di un testo latino precedente. Come già ricordato, infatti, Lodovico Domenichi dà alle stampe, nel 1561, la “sua” *Progne*, che segue strettamente l'omonima tragedia latina composta in esametri da Gregorio Correr nel 1427. Questo procedimento rientra perfettamente nelle modalità di riscrittura e revisione dei testi perseguitate dal piacentino, che, al pari di Lodovico Dolce, raramente può essere considerato l'*inventor* dei propri scritti. Nel 1548 era già apparsa la *Progne* di Girolamo Parabosco, che non ha invece nulla a che vedere con il precedente quattrocentesco. In entrambi i casi, la narrazione presenta alcune discrepanze rispetto al mito ovidiano narrato nel sesto libro delle *Metamorfosi*⁵³.

La tragedia di Parabosco inizia con Progne, che è in attesa dell'arrivo del marito e della sorella; Tereo giunge tuttavia annunciando la morte di Filomela, a suo dire uccisa da una fiera (Ovidio non aveva reso nota la causa della pretesa dipartita). La verità è rivelata a Progne da una vecchia: la sorella, mutilata da Tereo dopo averne subito la violenza, ha vagato nel bosco fino a che non ha trovato accoglienza – a differenza di quanto riportato da Ovidio, in cui Tereo tiene Filomela prigioniera. La giovane mostra a Progne un arazzo che narra l'accaduto, e suscita nella sorella il desiderio di vendicare l'oltraggio

⁵³ Questa, in breve, la trama. Dopo cinque anni di matrimonio, Procne prega il marito Tereo di riunirla all'amata sorella Filomela; Tereo acconsente e si reca ad Atene per scortare la cognata in Tracia. L'avvenenza della giovane scatena tuttavia la libidine del re, che prospetta di usarle violenza, nonostante rassicuri a lungo il suocero Pandione circa la sua volontà di riportare al più presto Filomela a casa. Approdati sulla terraferma, Tereo trascina la cognata in una stalla e la violenta. Filomela minaccia di denunciare l'accaduto, e il tiranno le mozza la lingua. Tornato al cospetto di Procne, il marito inventa piangendo la morte della giovane. Intanto Filomela è tenuta prigioniera nella stalla, e inizia a tessere una tela che narra l'accaduto a lettere scarlatte; una volta terminato il lavoro, la giovane riesce ad affidare il tessuto a una donna, pregandola a gesti che la consegna a Procne. Appreso il comportamento di Tereo, Procne architetta la propria vendetta. Approfitando dei festeggiamenti in onore di Bacco, Procne libera la sorella e la porta nella reggia; quando vede il figlio Iti, esita tra l'amore materno e quello per la sorella, propendendo alla fine per quest'ultimo. Le due donne fanno a pezzi il bambino e iniziano a cuocerne le carni, che danno in pasto a Tereo. Orripilato da quanto successo, il tiranno insegue le due sorelle, che si trasformano in uccelli per sfuggirgli, prima che anch'egli subisca a sua volta una metamorfosi. Per un confronto tra i due testi, si veda anche DI DOMENICA, *Tragödie und Verhaltensnorm*, pp. 220-30 (*Der “insolente tiranno” und die “crudelissima madre” in den Progne-Tragödien von Parabosco und Domenichi*).

subito da Filomela (che da questo punto in poi non ha più alcun ruolo nella vicenda, al contrario di quanto accade in Ovidio)⁵⁴. Progne uccide il figlio Iti e ne dà in pasto le carni a Tereo; la sua ritrosia verso il sacrificio del bambino è vinta dalla brama di vendetta. In seguito, in una scena assente nell'originale ovidiano, Progne affronta Tereo, svelandogli di essere a conoscenza di ciò che egli ha fatto a Filomela, e il marito si mostra pentito dell'accaduto. Soltanto dopo aver scoperto la cesta con i macabri resti del figlio, e compreso di essersi cibato di Iti, l'uomo uccide Progne, e fugge. Il finale è dunque privo di metamorfosi, e i brevi pentimenti dei personaggi sono presto cancellati dall'ira e dagli impulsi vendicativi.

Lodovico Domenichi premette alla sua *Progne* un Argomento, che riprende la prassi delle moralizzazioni delle vicende ovidiane tipiche dell'età medievale e umanistica:

Dicono le favole, che Tereo fu figliuolo di Marte, perché fu tiranno molto crudele e sanguinoso, e della ninfa Bistonide, da lui sforzata. Dicesi, che Progne fu trasmutata in una rondine, e Filomena nell'uccello del suo nome, cioè nel luscigniuolo, e Tereo in bubbola: laquale ha la cresta, per mostrare come egli era re: vive questo uccello di sterco, per memoria del figliuolo, che da lui fu mangiato.

La *pièce*, ancora una volta, si apre al momento del ritorno di Tereo in patria. Egli finge che Filomela sia morta in mare durante il tragitto da Atene alla Tracia, mentre è stata da lui violentata e abbandonata, con la lingua mozzata. La giovane è stata ritrovata dal servo Pisto, che conduce Progne dalla sorella. Per vendicare sé stessa e Filomela, Progne decide di dare in pasto il figlio Iti a Tereo. Un inedito intervento da parte della balia, che cerca di salvare il bambino, risulta vano, e Tereo, scoperto l'orrido pasto, si dispera. Nella conclusione vengono predette le sventure future che colpiranno l'empia casata.

Oltre alla prevedibile mancanza della metamorfosi finale, che si oppone al precetto della verosimiglianza cui si attengono tutti i tragediografi del Cinquecento, la differenza principale tra i due testi appena presentati e la vicenda narrata dal poema ovidiano riguarda l'esigenza di esplicitare la causa della morte di Filomena, un problema risolto in maniera diversa da Parabosco – una fiera – e da Domenichi – per il quale la giovane sarebbe falsamente morta in mare. In entrambi, inoltre, la sorella è estranea alla vendetta di

⁵⁴ Sul rapporto Progne-Filomela si veda G. BRESCIA, *Procne e Filomela: l'indissolubilità di un legame*, in *“Anna soror” e le altre coppie di sorelle nella letteratura latina*, Bologna, Pàtron, 2012, pp. 177-91.

Progne e all'uccisione del figlioletto, mentre Ovidio precisa che Filomela prende parte attiva allo smembramento di Iti e alla preparazione del macabro pasto. Questo rende il personaggio di Progne, che pure vive una tensione interna tra il desiderio di vendetta e la pietà verso il figlio, ancora più cruento ed esecrabile dal punto di vista morale. Il finale è risolto in maniera diversa dai due scrittori: Parabosco opta per l'uccisione di Progne da parte di Tereo, che prende in seguito la fuga, mentre Domenichi (che anche in questo caso segue Correr) chiude la truce vicenda senza ulteriori spargimenti di sangue, ma con il preannuncio di punizioni successive.

Che si tratti di tragedie antiche riscritte, o di narrazioni messe in forma tragica a partire da informazioni tratte da altri generi letterari, ciò che accomuna le opere prese in considerazione è la volontà degli autori di rileggere i miti e le vicende del passato al fine di riattualizzarli e di riproporli al pubblico accompagnati da un significato morale che si aggiunge a, o sostituisce, quello precedente. Le variazioni inserite nella trama sono già spesso sufficienti per non parlare di semplici traduzioni; ma è proprio l'insistenza sul messaggio veicolato dal testo – come vedremo in seguito – a fare di queste tragedie delle opere nuove. Posto dunque che i modelli comuni per le tragedie rinascimentali sono quelli già visti, e che essi sono utilizzati – dal punto di vista della struttura – in modo abbastanza simile da tutti gli autori indagati, occorrerà prestare attenzione all'atteggiamento da loro assunto nella presentazione dei contenuti, che svela ulteriori significati attribuiti alle vicende narrate.

5. I personaggi

La stretta dipendenza della tragedia cinquecentesca da modelli (antichi o più vicini alla contemporaneità degli autori) fa sì che anche i personaggi siano quasi senza eccezione riconducibili a tipologie tradizionali. A fronte di qualche tragediografo che si concede di ridurre il numero degli attori al minimo indispensabile, troviamo una maggioranza di autori pronti a moltiplicare le voci sulla scena, in ossequio alle indicazioni esposte dai teorici del genere. L'aumento del numero delle *personae* permette, da un lato, di prolungare il tempo dello spettacolo; dall'altro, fornisce al dramma una maggiore dinamicità, come si avrà modo di vedere.

Moltiplicazione delle voci

L'effetto più innovativo della moltiplicazione delle voci concerne tuttavia i rapporti fra i personaggi: un maggior numero di persone consente, infatti, di mettere in scena nuove relazioni fra gli attori, con l'opposizione di figure che assumono un ruolo negativo o positivo. Questo autorizza i tragediografi a riprodurre, per esempio, i meccanismi "nascosti" della corte principesca (come nella *Marianna* di Dolce e nella *Cleopatra* di Spinelli), dove servi fedeli si affiancano ad altri pronti a tradire il proprio signore per un guadagno personale (argomento che sarà affrontato nel prossimo capitolo). Inoltre, gli autori hanno un più ampio margine di manovra per rappresentare alcuni personaggi in modo ambiguo, rendendo così più esplicite le complesse sfaccettature della nuova morale perseguita (e sarà il caso, affrontato qui, delle due *Medea* – di Dolce e di Galladei – e delle due *Progne* – di Domenichi e di Parabosco).

Dalla tabella esposta nel capitolo 3 risulta evidente come il numero dei personaggi sia molto variabile. Alcuni scrittori si limitano a mettere in scena i personaggi strettamente necessari e funzionali allo sviluppo della vicenda; altri, come Dolce e Anguillara, moltiplicano ruoli e attori. Tale fenomeno non tocca però soltanto i personaggi, ma anche la voce già di per sé multipla

del coro. Anguillara, per esempio, fornisce, in conclusione del consueto registro dei personaggi (qui ben 16) premesso all'inizio della tragedia, precise indicazioni relative alla composizione del coro:

Il coro è di gentil'huomini, e di gentildonne di Tebe.

Il capo del Coro è un sacerdote.

Dove si vede segnato così, C.H. vuol dire, Coro d'huomini.

Dove si vede segnato così, C.D. vuol dire, Coro di donne.

Dove si vede segnato così, C.H.D. vuol dire, Coro d'huomini, e di donne insieme.

Dove si troverà due o più volte una appresso l'altra segnato, Coro d'huomini, significa che altri huomini del coro dicono. Il simile sarà, se si troverà due, o più volte, una appresso l'altra segnato, Coro di donne.

Non soltanto un numero accresciuto di personaggi, dunque, ma anche più cori, che, introducendo un elemento dinamico attraverso il loro avviamento sulla scena, conferiscono alla *pièce* una polifonia che sopperisce alla mancanza di rappresentazione delle azioni principali della storia, generalmente demandate, come è stato più volte notato, alla narrazione dell'uno o dell'altro personaggio.

A fronte di questa varietà quantitativa, sono altresì riscontrabili scelte diverse per quanto riguarda la tipologia dei personaggi: alcuni tragediografi (per esempio Cesari, Domenichi, Zara) si discostano poco dai modelli tradizionali, mettendo in scena soltanto i ruoli necessari allo sviluppo della trama; altri, come Castellini, Galladei e, in parte, Dolce, sperimentano soluzioni più originali, per esempio sdoppiando la figura del servo nella canonica versione del servo fedele e nella controparte infida¹.

L'importanza del nome

Per valutare il rapporto tra gli autori e i loro personaggi è eloquente il caso della tragedia di Baroncini, di fatto anepigrafa, probabilmente perché incompiuta, ma generalmente ricordata con il nome del protagonista, Flaminio. Il *plot*, come ho avuto modo di ricordare, riprende sostanzialmente il mito di

¹ Nel Prologo della *Medea* Lodovico Dolce afferma che è più facile rappresentare le commedie che le tragedie, queste ultime contraddistinte dai loro personaggi-chiave (vv. 26-30): «La persona d'un re giusto o tiranno, / d'un fedel consiglier, che pone innanzi / il ben del suo signore a la sua vita, / così de l'infedel, che sol procaccia / il costui danno, e l'util di se stesso».

Ippolito e Fedra. L'intervento tutto sommato superficiale sul nome del personaggio principale è significativo, per la volontà di camuffare la vicenda e renderla così meno immediatamente riconoscibile e potenzialmente più attuale (al pari dell'ambientazione cortigiana); ma ciò che più importa è l'identificazione degli altri personaggi semplicemente attraverso la loro funzione, il loro ruolo all'interno dell'economia della vicenda. Abbiamo così, fra i 9 personaggi dell'azione (contando anche il Coro), un Re, una Regina, una Nutrice, un Servo, un Messo; oltre a Flaminio, ricevono un nome proprio Panfilia (la figlia della Regina, innamorata – ricambiata – di Flaminio) e Filocrate, che viene indicato come “amante della Regina”. È probabile che Baroncini, se ne avesse avuta occasione, avrebbe attribuito un nome proprio almeno alla Regina e al Re – forse ricorrendo, come nel caso dei tre già ricordati, a nomi “parlanti”. Il caso rimane tuttavia emblematico di un procedimento generale, già affrontato nei capitoli precedenti: l'essenziale è la valorizzazione del *plot*, della vicenda narrata; i personaggi sono importanti soprattutto per la funzione ricoperta all'interno della *pièce*, e agiscono in maniera sostanzialmente stereotipata. Per questo, non è necessario che la nutrice abbia un nome proprio: come mostra la tabella riportata alle pagine seguenti, la nutrice Berenice, nella *Marianna di Dolce*, è l'unica a essere “battezzata” dal tragediografo. Analogamente, rimangono sostanzialmente anonimi il *balio* e i latori di messaggi (*messi* o *nunci*); essi ricevono un nome proprio soltanto se un personaggio particolare ricopre la funzione di messaggero nell'economia complessiva del dramma².

Non soltanto questi personaggi sono privi di nome proprio; il loro comportamento rispecchia anche, in larga parte, azioni predeterminate dal loro ruolo. Il *balio* e la nutrice sono sia i confidenti sia coloro che offrono saggi consigli alle figure femminili o ai loro figli; sono pronti a dare la vita per proteggere le persone a loro care e molto spesso seguono il loro triste destino. Ci aspettiamo dunque che essi siano esempi di fedeltà, al pari dei servitori – o che questi ultimi, al contrario, tramino contro i loro padroni alleandosi con gli antagonisti (quando il ruolo non è semplicemente attribuito alla Fortuna o a esseri sovrannaturali). Diamo per scontato che il capitano sia onesto e valoroso, pur attribuendo maggiore importanza alla ragion di Stato, oppure, al contrario, che sia desideroso di tradire il proprio signore per usurparne il potere³. Insomma, ci attendiamo che ognuno ricopra il proprio ruolo; e, nei fatti, non è in questo ambito che si esercita la fantasia degli autori.

² Ma si veda, per altre considerazioni, L. TERRUSI, *I nomi in tragedia nel dibattito tardorinascimentale*, «Italianistica», XLII.3 (2013), pp. 197-206.

³ Si vedano, a questo riguardo, i saggi di R.H. TERPENING, *‘Topoi’ tragici del Cinquecento: la figura del capitano nella Rosmunda del Rucellai e nella Marianna del Dolce*, in *Il Rinascimento*.

La tipizzazione non solo delle vicende, ma persino dei personaggi, si collega alla trasformazione in atto nel campo della commedia, avviata verso il teatro dell'arte, o verso il teatro musicale e l'opera. In questo senso è forse interpretabile anche la tendenza a utilizzare i settenari (con, a volte, la canonica inserzione di endecasillabi) per le parti corali e i lamenti, generalmente – ma non esclusivamente – femminili; mentre i discorsi che vertono su giustizia, morale o politica sono quasi esclusivamente composti da endecasillabi, che assumono valenza gnomica. Ciò permette di riconoscere quasi a colpo d'occhio, o almeno a ipotizzare, il contenuto tramite la forma.

Nella tabella seguente è riportato, per ognuno dei testi presi in esame, l'elenco dei personaggi così come è espresso nel registro premesso alle tragedie (con il loro nome, quando attribuito, o con la loro funzione), organizzati secondo i ruoli tradizionali del teatro tragico. L'ordine segue il numero crescente dei personaggi⁴.

Aspetti e problemi attuali. Atti del X Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Belgrado, 17-21 aprile 1979), a cura di V. BRANCA *et alii*, Firenze, Olschki, 1982, pp. 651-65; B. ALFONZETTI, «*Il traditor d'Oronte*». *Consigliere e capitano: figure del tradimento*, in *I confini dell'umanesimo letterario: studi in onore di Francesco Tateo*, a c. di M. DE NICHILLO, G. DISTASO, A. IURILLI, Roma, Roma nel Rinascimento, 2003, vol. I, pp. 19-38. Sull'emergenza di una figura del capitano che in parte si sovrappone a quella del sovrano si veda l'introduzione al volume *Books for Captains and Captains in Books. Shaping the Perfect Military Commander in Early Modern Europe*, a cura di M. FAINI e M.E. SEVERINI, Wiesbaden, Harrassowitz, 2016, pp. 9-18, a p. 12: «The captain, a 'profession' peculiar to the Early Modern Age, ideally combined expertise in military command, in diplomacy and in the art of the courtiers. The captain challenged the very boundaries between social classes, as this unique *profession* required skills that did not necessarily stem from social *condition*. [...] The captain was required to appropriate values and skills that were traditionally associated with the aristocracy even if they hailed from the ranks of lesser nobility or even bourgeoisie»; e ancora, a p. 13: «The perfect captain should serve as a *speculum* of all virtues. Not only obligated to master the skill directly pertaining to warfare (strategy, ballistics, military architecture, medicine, mathematics etc.), the captain should also be eloquent, brave, just, wise, and generous. Therefore, the ideal captain should possess all the features required of the ideal prince, and hence, the two figures overlap». Utili anche M. FANTONI, *Il "perfetto capitano". Immagini e realtà (secoli XV-XVII)*, Roma, Bulzoni, 2001, e M. FAVARO, *Nobile cavaliere e perfetto capitano. Insegnare le virtù militari con i poemi epico-cavallereschi*, in ID., *Le virtù del nobile. Precetti, modelli e problemi nella letteratura del secondo Cinquecento*, Città di Castello, I libri di Emil, 2021, pp. 33-88.

⁴ La tabella non riporta la presenza del coro, né le figure sovrumane (divinità e ombre infernali). Queste ultime appaiono nella *Progne* di Domenichi («Ombra di Diomede»), nella *Didone* di Dolce («Cupido in forma di Ascanio»; «Ombra di Sicheo»), nella *Medea* di Galladei («Ombra di Absirto»; «Megeira»), e nell'*Altea* di Gratarolo («Diana»; «Nemesi»; «Invidia»).

Autore	Titolo	Regina	Re	Nutrice / Madre della regina	Balio / Consigliere	Figlie del re	Figli del re	Capitano	Servitori	Messaggeri	Indovino / Sacerdote	Antagonisti
Cesari	<i>Romilda</i>	Romilda		Nodrice	Balio	Figliuole di Romilda	Tassone					Calcano
Domenichi	<i>Progne</i>	Progne	Tereo	Balia	Pisto					Messo		
Cesari	<i>Scilla</i>		Niso	Nudrice	Consigliere	Scilla			Servo			Minosse
Zara	<i>Ippolito</i>	Fedra	Teseo	Doristella (cameriera)			Ippolito		Un famiglia di Ippolito / Duo famigli di Teseo	Un messo		
Baroncini	<i>Flaminio</i>	Regina	Re	Nutrice		Panfilia	Flaminio		Filocrate / Servo	Messo		
Dolce	<i>Didone</i>	Didone	Enea	Barce (nutrice di Sicheo) Anna (sorella di Didone)	Consigliere			Acate	Prefetto	Nuntio / Un altro nuntio / Bitia		
Dolce	<i>Ifigenia</i>	Clitennestra	Agamennone			Ifigenia	Oreste	Achille	Servo	Nuntio / Un vecchio di Calcidia		Menciao

Parabosco	<i>Progne</i>	Progne	Tereo	Nutrice			Iti		Camariera / Servo	Nuntio / Messaggiera		
Cesari	<i>Cleopatra</i>	Cleopatra	Cesare Augusto			Cleopatra		Cornelio Dolabella	Ermafrodito (liberto di Cesare) / Chermonia / Eras / Servo di Cleopatra			
Dolce	<i>Medea</i>	Medea	Giason	Nutrice	Balio / Consigliere		Figliuoli di Medea			Egeo / Un vecchio / Nuntio		Creonte
Monte	<i>Antigono</i>	Alessandra	Aristobolo					Capitano	Paggio / Cameriera / Cameriero		Giuda Esseo	Antigono (falso antagonista) / Eleazaro
Spinelli	<i>Cleopatra</i>	Cleopatra	Tolomeo	Baila	Balio	Tebea	Menfi		Servo	Nuntio / Un altro nuntio	Sacerdote	
Galladei	<i>Medea</i>	Medea	Giason	Nutrice	Balio		Dindimandro / Tersandro		Damigella di Creusa / Servo di Creonte	Nuntio		Creonte

Castellini	<i>Asdrubale</i>	Regina	Asdrubale	Matrona			Figlio d'Asdrubale		Servo cartaginese	Nuntio cartaginese / Nuntio romano		Annone Gella / Cartalone / Annibal Saro / Catione Centorino / Scipione Minore
Gratolo	<i>Altea</i>	Altea				Aralanta	Melegro		Trasibolo (scudiero di Plesippo e Tosseo) / Scudiero di Tideo	Noncio / Deanira	Gorge (sacerdotessa)	Plesippo / Tosseo
Dolce	<i>Giocasta</i>	Giocasta	Edipo		Ballo	Antigone	Polinice / Eteocle		Servo	Nuntio / Un altro nuntio	Tiresia / Manto / Sacerdote	Creonte / Meneceo
Dolce	<i>Marianna</i>	Marianna	Erode	Berenice (nutrice) / Alessandra (madre)	Consigliere		Alessandro / Aristobolo	Soemo	Copiere / Beniamino (enunco)	Nuntio / Messo / Un altro nuntio		Solome (sorella di Erode)
Anguilara	<i>Edippo</i>	Giocasta	Edippo			Ismene / Antigone	Eteocle / Polinice		Forbante (pastore) / Gentiluomo di Corte / Principessa d'Andro	Nuntio di Corinto / Nuntio secondo / Nuntio terzo	Tiresia / Manto	Creonte / Meneceo

Grazie alla tabella è facile osservare che alcuni ruoli sono ritenuti necessari: non c'è ovviamente tragedia, o quasi, senza re e regine; e anche quando mancano le funzioni specifiche, i relativi personaggi sono generalmente sostituiti, rispettivamente, da un re antagonista e dalla giovane figlia di un altro sovrano (come nella *Romilda* e nella *Scilla* di Cesari). Allo stesso modo, personaggi come la nutrice e il messaggero sono quasi sempre presenti; in loro assenza, è spesso un altro personaggio, femminile o maschile, a riprenderne la funzione di guida e confidente (come la cameriera Doristella nell'*Hippolito* di Ottaviano Zara), e quella di latore di messaggi (come nelle tre tragedie di Cesare de' Cesari).

I personaggi come chiavi interpretative

La tabella ci permette inoltre di confrontare agevolmente come la diversa lettura di una medesima vicenda, da parte di vari autori, influisca su numero e tipologia dei personaggi. Le differenze, non soltanto quantitative, toccano aspetti legati all'interpretazione. Paragoniamo quindi dapprima la *Progne* di Domenichi e quella di Parabosco.

Progne

Domenichi presenta 7 personaggi: l'ombra di Diomede, cui è affidata la narrazione dell'antefatto e il preannuncio della vicenda; Progne e Tereo, la Balia e il vecchio Pisto, *balio* di Filomena (che funge anche da messaggero, annunciando a Progne il ritrovamento della sorella), un Messo (incaricato di narrare al Coro l'uccisione di Iti e l'orrida tecnofagia), e, naturalmente, il Coro. Domenichi, che di fatto riprende la versione del mito composta da Gregorio Correr in latino (si veda il cap. 4), rimane fedele all'originale per quanto riguarda i personaggi rappresentati⁵. Deriva dal modello anche l'accettazione

⁵ La tragedia giovanile di Correr viene stampata adespota nel 1558 (*Progne tragoedia nunc primum edita*, Venezia, presso Giovanni Ricci); si veda L. CASARSA, *Introduzione*, in G. CORRER, *Progne*, in *Il teatro umanistico veneto. La tragedia*, a cura di V. ZACCARIA, L. CASARSA, Ravenna, Longo, 1981. Un confronto tra le tragedie di Parabosco, Correr e Domenichi, che prende in considerazione anche le altre riscritture cinquecentesche del mito, si legge in F. BONDI, «*Cantate meco, Progne e Filomena*». *Riscritture cinquecentesche di un mito ovidiano*, «Parole rubate – Purloined Letters», III (giugno 2011), pp. 27-62. Sul mito di Progne nella tradizione classica greca e romana si veda P. MONELLA, *Progne e Filomela: dal mito al simbolo letterario*, Bologna, Pàtron, 2005.

del fatto che la colpa di Tereo, che ha violentato e mutilato Filomela, sia sostanzialmente equivalente, per gravità, a quella di Progne, che per vendicarsi uccide Iti e lo dà in pasto al reo⁶. Più che vittima di Tereo, Progne è vittima della propria ira eccessiva, che la spinge a compiere l'infanticidio e a portare il marito alla tecnofagia. Tereo, rappresentato come il tipico tiranno tragico cinquecentesco (è fiero di essere temuto da tutto l'emisfero boreale: «Tremate de le mie forze, et del mio nome / l'ultime genti de la Thracia; et ogni / parte, che è sottoposta al freddo polo, / trema di me: [...]»⁷, ha «l'animo smarrito» dopo aver compiuto il delitto contro Filomena, ma se ne cura poco⁸; egli è tuttavia persuaso di essere in grado di simulare abilmente la propria innocenza, e di attribuire la scomparsa della giovane a una disgrazia in mare:

Ma i miei saggi consigli asconderanno,
senza alcun dubbio, il già commesso errore.
Io fingerò; che vinta dal travaglio,
et dal periglio del turbato mare
morta si sia con mia gran doglia: e 'l pianto
le farà fede de la mia menzogna.⁹

Il pentimento di Tereo non è dunque sincero, in questa tragedia, il cui significato profondo sembra essere una critica all'abuso di potere, così come suggerito dall'ultimo intervento corale (che non è però posto in conclusione della tragedia):

⁶ Si veda BONDI, «*Cantate meco, Progne e Filomena*», p. 57: «[...] Domenichi non sembra attribuire un grado maggiore di colpa all'uno piuttosto che all'altro coniuge. Condanna egualmente Tereo, tipo del tiranno che si fa tiranneggiare dalla propria lussuria (secondo la tipicità stigmatizzata da Platone nella *Repubblica*, e prevedibile data la matrice stoica del senecismo), e Progne, la donna incapace di padroneggiare la propria naturale passionalità. E se Tereo nel finale si pente, realizzando appieno così il didascalismo con il quale la figura regale maschile è trattata nella tragedia del secondo Cinquecento, Progne non si pente affatto». Ma Tereo, qui, non si pente di aver violato e mutilato Filomena: si dispera per aver ingerito le carni del figlio.

⁷ DOMENICHI, *Progne*, atto I, scena II, p. 15, vv. 196-99.

⁸ Ivi, p. 16, vv. 214-30: «Ma non mi par già punto havere il core, / et l'animo, come di chi dopo molto / tempo, ritorni lieto al patrio albergo; / anzi son'io sì d'animo smarrito, / come a le Sirti strascinato io fossi, / o come per lo mar profugo errando / perseguitato da' nimici armati. / Et benché non sia alcun che mi persegua, / l'animo mio però quasi indovino, / mi segue sempre, et del mio errore accorto. / Ma che stai tu sospesa, o mente inferma? / Poiché ciò ch'era il tuo maggior desio, / t'hanno gli Dei concesso et se il furore / ha pure qualche cosa errato, come / suol mente humana errar, fa che ti sia, / come usan fare i re, ciò che tu vuoi / lecito et giusto. [...]». Lo stesso presagio timore tornerà alla fine (pp. 61-62, vv. 1573-98), prima di scoprire l'orrendo pasto. Si vedrà nel capitolo 7 come il tormento che affligge il reo sia considerato una «giusta» punizione per le sue azioni.

⁹ Ivi, p. 17, vv. 244-49.

Pochi del sacro honor vivon contenti
 principi, et sopra ogniun sono insolenti.
 Essi la fede, e 'l santo maritale
 giogo, qual cosa vil prendono a gioco:
 per lor si stima poco
 l'honore, e 'l nome pio, che tanto vale:
 non è sicuro loco
 da la lussuria lor sangue, né legge,
 che non può nulla a raffrenar chi regge.
 Hoggi vie più che mai pronto è il furore
 a ogni infame abominevol cosa:
 et tutto è giusto, et lecito a chi impera.¹⁰

Chi abusa del potere per soddisfare le proprie voglie, senza riguardo alle promesse o all'onore, è aspramente criticato: il fondamentale messaggio educativo della tragedia si rivolge, come da tradizione (e non stupisce, nella traduzione di un'opera umanistica), al Principe.

Nella sua versione della *Progne*, Parabosco mette invece in scena 9 personaggi¹¹. Eliminata l'ombra di Diomede, ritroviamo evidentemente i due protagonisti, Progne e Tereo. I personaggi secondari, in questa tragedia, si sdoppiano, pur ricoprendo ognuno funzioni essenziali all'avanzamento del dramma: al Nuntio (che dà notizia del ritorno di Tereo e della morte di Filomena) si affianca una Messaggiera (che smentisce il precedente avviso, riprendendo il ruolo svolto da Pisto nella tragedia di Domenichi), e alla Nutrice (incaricata di narrare al coro l'uccisione del fanciullo) si affianca una Cameriera, che consola Progne della morte della sorella. Un Servo, che appare in scena soltanto nell'ultimo atto, è il latore inconsapevole dei resti di Iti a Tereo. Come notato da Bondi, «Parabosco sfrutta [...] le ellissi e i non detti del narrato ovidiano per inserire invenzioni proprie»¹²; in particolare, ai racconti dei personaggi secondari è affidata la narrazione in scena di molte delle azioni principali della vicenda, che non avrebbero potuto essere rappresentate direttamente. Questo è un procedimento, si è visto, tipico di tutta la tragedia cinquecentesca, persino di autori come Giraldi, che pure non rifiuta la rappresentazione diretta della morte.

¹⁰ Ivi, pp. 53-54, vv. 1346-57. Per il capovolgimento dell'«omnia munda mundis» (PAOLO, *Lettera a Tito*, I,15), che diventa topico in tragedia, si vedano i due capitoli successivi.

¹¹ Questa tragedia dipende direttamente dal racconto delle *Metamorfosi* ovidiane, VI, vv. 412-674.

¹² BONDI, «Cantate meco, Progne e Filomena», p. 30.

Parabosco decide di far pronunciare a Iti un lamento (senza dubbio per aumentare il *pathos* della vicenda) che tuttavia non servirà a fermare la mano della madre. In un lungo monologo, Progne, che non vede altra possibilità di vendicarsi di Tereo, afferma che l'uccisione del figlio è già espiata dal rimorso inestinguibile che ne proverà:

Queste lagrime accetta,
e questo aspro martire,
che soffre la tua madre
che chiamar con ragion non puoi crudele,
se non contra se stessa:
che s'a te diè una morte
a sé ne diede cento:
e tutto della tua, fu suo il tormento.¹³

Progne è presentata come madre snaturata per aver ucciso il figlio, ma le sue parole di dolore per l'azione che ella sente di essere stata spinta a compiere, pur non offrendo alcuna scusante al suo gesto, sono un segno del tentativo di presentare il personaggio in chiaroscuro, senza attribuire alla donna una natura ferina e inumana, ma come vittima delle circostanze. L'autore vuole quindi invitare alla riflessione sulle conseguenze estreme a cui si può essere portati dalla violenza altrui. E la presenza del figlio sulla scena è un modo per permettere a Progne di mostrare il proprio dolore.

Si noterà come in entrambe le tragedie non si faccia menzione di Filomena. In Parabosco ella, pur ritrovata viva, non viene portata in scena; il fatto che sia riunita a Progne è narrato indirettamente dalla Nutrice al Coro. In Domenichi, al contrario, vi è almeno un'occasione in cui la giovane fa la sua comparsa (al momento dell'incontro con Progne; la sua ulteriore presenza durante l'uccisione di Iti è indirettamente narrata dal messo). Il motivo della sua assenza fra i personaggi annunciati all'inizio del dramma è che, essendo

¹³ PARABOSCO, *Progne*, atto IV, scena II, vv. 1308-15. Tutto il monologo di Progne (cc. 24v-26r) è un lamento per aver dovuto uccidere Iti: la morte del figlio è vista, infatti, come la sola possibilità di vendetta della donna nei confronti del marito. Ogni colpo inferto al corpo del figlio è stato come una coltellata a lei stessa, e l'uccisione di Iti può essere considerata come vendicata, perché Progne vivrà per sempre nel dolore di quello che ha fatto. Ancora una volta, rimando alle pagine seguenti per un commento più ampio. Sull'uso dell'orrore come meccanismo manierista in questa tragedia si veda M. DI DOMENICA, *Manierismus vs. Aristotelismus. Zur ästhetischen Subversion regulativer Prinzipien in den Horror-Tragödien der italienischen Renaissance*, in *Manierismus. Interdisziplinäre Studien zu einem ästhetischen Stiltyp zwischen formalem Experiment und historischer Signifikanz*, hg. von B. HUSS, C. WEHR, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2014, pp. 93-111.

stata mutilata della lingua da Tereo per impedirle di denunciarne la violenza, ella rimane muta; non è quindi tra «gl'interlocutori» (così nell'edizione di riferimento) della tragedia.

Rispetto al mito ovidiano, e rispetto anche alla tragedia di Domenichi, il testo di Parabosco offre ampio spazio di parola a Tereo, cui è affidato in particolare un lungo monologo nel quinto atto, successivo alla scoperta dell'accaduto e parallelo al monologo di Progne nell'atto quarto. Questa scelta potrebbe essere motivata dalla volontà di bilanciare la rappresentazione dei punti di vista opposti dei due protagonisti, sottolineando l'equivalenza delle loro colpe¹⁴; e sembra dunque da interpretare come la volontà di moralizzare ulteriormente la vicenda, mostrando come ogni azione scellerata venga, in un modo o nell'altro, punita. Si vedano, a questo proposito, le parole di Tereo:

La vita di color, chi ben considera;
che in questo mondo pien d'ogni miseria
sempre fra errori, e fra peccati vivono:
fra tutte l'altre, al fin è la più misera.
Che quantunque le cose gli succedino
secondo il lor desio felice, et prospere,
sempr' han nascoso dentro il petto un stimolo,
che li tormenta ognor, delle fals' opere
c'hanno comesso, et delle sceleragine.

¹⁴ Non più, quindi, Progne vittima di Tereo, spinta a vendicarsi orribilmente attraverso il figlio, ma madre scellerata, al pari di Medea, il cui comportamento non trova scusanti: è questa, in sostanza, la tesi – sulla quale nutro dubbi: mi pare, ancora una volta, che le colpe vengano presentate come equipollenti – di BONDÌ, «*Cantate meco, Progne e Filomena*» (in particolare pp. 35-36, da cui è tratto il riferimento seguente), che vede nella scelta di Parabosco un segnale del mutamento di prospettiva rispetto al mito ovidiano, influenzato dalle letture allegoriche della vicenda proposte in epoca medievale (in particolare, viene ricordato il volgarizzamento delle *Metamorfosi* di Giovanni Bonsignori): «Nonostante la Nutrice affermi, nella scena terza dell'atto V, che i due coniugi hanno meritato l'uno il castigo inflittogli dall'altro, sembra che l'autore propenda – ma non troppo chiaramente – per una minore responsabilità da parte di Tereo. In effetti Progne, che peraltro concepisce *ex abrupto*, senza tentennamenti e senza sfumature, il suo progetto di uccidere Iti, dice apertamente di voler infliggere a Tereo una punizione superiore all'offesa» (cfr. c. 18r). Sulla questione è intervenuto anche BIANCHI, *Alterità ed equivalenza*, p. 151; si veda inoltre G. GUASTELLA, *L'ira e l'onore. Forme della vendetta nel teatro senecano e nella sua tradizione*, Palermo, Palumbo, 2001. Progne e Medea, già spesso ricordate insieme nella poesia latina, vengono riunite anche nella tradizione cavalleresca. Boiardo contamina la vicenda di Progne e quella di Medea nell'episodio di Rinaldo a Rocca Crudele; Ariosto accoppia le due donne nel *Furioso*, III, v. 52 e XII, v. 56. Del tutto opposta la visione di Gaspara Stampa, che nelle *Rime*, XLXXIII, non esita a definire giusta l'ira di Progne (BONDÌ, «*Cantate meco, Progne e Filomena*», pp. 39-41).

E in continuo timor sempre dimorano
 aspettando, e temendo i colpi horribili
 ch'al fin contro di lor giustitia fulmina.
 Doppo ch'io di furor pieno, e d'insania
 commessi il grave fallo abominevole
 contra la mia cugnata, parmi propio
 haver lo miser cuor sopra uno incudine,
 che lo batte il martel, né posso aitarmene:
 non posso ritrovar quiete a l'animo,
 ch'un stimulo crudel drento mi lacera
 et minacciando mi dà certo inditio
 ch'alzata già la spada habbia giustitia
 per punirmi di fal sì crudo, et empio.¹⁵

Le azioni scellerate compiute per placare i propri desideri causano solo apparentemente soddisfazione; in realtà portano con sé un sentimento costante di rimorso e di timore, perché vi è la sicurezza che la giustizia, infallibilmente, colpirà il reo. Tereo, quindi, riconosce che ha compiuto un «grave fallo abominevole» nei confronti di Filomena, sotto l'influsso della follia; non per questo sfuggirà alla punizione, che gli sarà inflitta da Progne. L'intervento corale conclusivo non lascia dubbi sull'interpretazione del testo:

O misero colui
 che del principio suo non pensa il fine:
 et che si crede certo
 non haver la mercé, secondo il merto.
 Colte le rose, restano le spine
 onde sian puniti, et non sapiam da cui.
 E in un sol punto viene
 né vi s'ha alcun riparo;
 quanto a punir i nostri error conviene:
 che tanto un giorno sol può dar d'amaro:
 quanto mille anni puon di dolo et caro.¹⁶

Non più, semplicemente e tradizionalmente, un invito al Principe a moderare i propri comportamenti e a non rendere «giusta e lecita» ogni scelleratezza (come in Domenichi, sulla scorta del modello, Correr), bensì

¹⁵ PARABOSCO, *Progne*, atto V, scena II, cc. 27r-v, vv. 1379-1400. Il Coro, nell'intervento successivo, rincara la dose: a nulla vale essere re, se si è rosi dal timore della punizione per le proprie azioni malvagie (cc. 27v-28r, vv. 1408-31).

¹⁶ Ivi, c. 32r, vv. 1670-80. Si noteranno le locuzioni dal sapore proverbiale che formano l'intervento corale.

consapevolezza dell'inevitabilità della pena per chiunque si macchi di azioni scellerate. Tereo è dunque punito al pari di Progne, perché entrambi hanno agito in modo intollerabile.

Medea

Allo stesso modo, la scelta dei personaggi determina il messaggio suggerito, rispettivamente, dalla *Medea* di Dolce (10 personaggi) e da quella di Galladei (13 personaggi). A essere rappresentate con finalità diverse sono in entrambi i casi (le due *Progne* e le due *Medea*) vicende di una madre infanticida: forse segno della volontà di non presentare le donne come vittime impotenti dell'uomo¹⁷, forse, invece, segno dell'impossibilità di trovare giustificazioni alle azioni commesse per vendetta; o ancora, e più semplicemente, per misoginia.

I protagonisti messi in scena da Dolce sono, ovviamente, Medea e Giasone. Le figure di sostegno sono ben tre: la Nutrice, il Balio, e il Consigliere; a Creonte è invece affidato il ruolo di antagonista, mentre figure secondarie sono Egeo, un vecchio senza nome, e un Nuntio, cui si aggiungono i figli di

¹⁷ La sottomissione della donna all'uomo è oggetto costante di lamento nel teatro cinquecentesco, sia da parte di chi teme di essere vittima degli effetti delle guerre (nella *Romilda* di Cesari, nella *Ifigenia* di Dolce, ma gli esempi sono molto più numerosi), sia da chi si ritiene impossibilitata a ribellarsi al potere del re-tiranno (*Marianna* di Dolce, *Cleopatra* di Spinelli, etc.). Già in GIRALDI, *Arrenopia*, III, 9, p. 128, vi è una lunga discussione sulla condizione femminile, in cui si sottolinea come la donna sia sempre sottomessa al volere maschile, argomento già esposto in un analogo monologo della protagonista nell'*Orbecche* (atto II, scena IV, vv. 880-937: più di cinquanta versi dedicati al dolore di essere donna in una società fatta per l'uomo e dall'uomo: «[...] io veggio / ch'altro esser non mi fa trista e infelice / che l'esser donna. [...]»). Cfr. CREMANTE, *La tragedia*, pp. 340-43). Il *topos*, fortunatissimo, deriva con ogni probabilità dalla *Medea* di Euripide. Utili, per l'approfondimento di questo argomento: C. LUCAS FIORATO, *Le personnage de la reine dans le théâtre de G. Cinzio*, in *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo, 1441-1598*, a cura di M. PADE, L. WAAGE PETERSEN, D. QUARTA, Modena, Panini, 1990, pp. 283-300; P. COSENTINO, *Tragiche eroine. Virtù femminili fra poesia drammatica e trattati sul comportamento*, «Italiq», IX (2006), pp. 65-99; EAD., *La musa tragica. Virtù femminili fra poesia drammatica e trattati sul comportamento*, in *Oltre le mura di Firenze*, pp. 117-268; BIANCHI, *Alterità ed equivalenza*; I. ROMERA PINTOR, ...*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, J.L. SIRERA, Valencia, PUV, 2011, pp. 275-91. Per l'indagine su regine e principesse "reali" e il loro rapporto con il potere (in Francia), si veda F. COSANDEY, *La Reine de France. Symbole et pouvoir, XVe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 2000; utili anche i contributi raccolti nel volume *In assenza del re. Le reggenti dal XIV al XVII secolo (Piemonte ed Europa)*, a cura di F. VARALLO, Firenze, Olschki, 2008; G. ZARRI, *Figure di donne in età moderna. Modelli e storie*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017. Sulla rivalutazione della donna nel Rinascimento è ormai classico lo studio di C. JORDAN, *Renaissance Feminism. Literary Texts and Political Models*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1990.

Medea e Giasone. Chiude la serie un Coro di donne. L'elenco dei personaggi nel dramma di Galladei non è apparentemente molto diverso: Medea e Giasone, la Nutrice, il Balio, un Servo di Creonte, Creonte stesso, un Nuntio, una Damigella di Creusa, Dindimo e Tersandro (figli di Medea e Giasone), un Coro di donne di Corinto. Si distanziano dalla scelta operata da Dolce, pur restando tradizionali, le due figure infernali cui è affidato il Prologo, cioè Megera e l'ombra di Absirto¹⁸.

L'apparente somiglianza del *cast* è tuttavia ingannevole: i mutamenti introdotti, che stavolta non toccano principalmente personaggi in scena, ma la loro relazione, sono sufficienti a deviare l'interpretazione della vicenda in direzione diversa. In Dolce, Medea è presentata come donna e amante tradita da Giasone, che le ha preferito il matrimonio con Creusa, tramite il quale si è assicurato potere e regno. Il Coro, pur formato da donne di Corinto, si dimostra pietoso nei confronti di Medea, perché ne condivide la natura e la condizione femminile: quindi sottomessa all'uomo e al potere crudele di Amore¹⁹. Esso, dopo che Creonte annuncia a Medea di aver deciso di esiliarla, giunge fino a promettere aiuto concreto alla maga, che pure esplicita la sua intenzione di vendicarsi uccidendo Creonte e Creusa. Questa visione apparentemente favorevole nei confronti di Medea è tuttavia mitigata dalle affermazioni del Prologo (vv. 64-70), che mette in guardia le donne di Venezia: anche se sentiranno Medea dolersi,

Deh non vi movan le parole false:
che ben sapete quanto la natura

¹⁸ Si veda la tabella presentata all'inizio del capitolo per un confronto diretto tra i personaggi delle due tragedie.

¹⁹ Il lungo lamento sulla condizione femminile (atto II, scena I, vv. 542-578) è suddiviso tra Medea e il Coro: «(Med.) Ma che bisogna dir? Certo noi donne / siam tutte assai più misere e infelici / di qualunque animale alberga in terra: / che primamente non possiam da noi / regger lo stato nostro; indi conviene / che col prezzo de l'oro e de l'argento / compriamo il proprio male, e questo è il nostro / marito, anzi per dirlo veramente / il signor de la vita e de la morte, / il qual non con dolcezza e con amore, / ma con asprezza e crudeltà ci regge. / (Co.) A noi conservi Dio / la nostra libertà. / (Med.) S'aggiunge che non è lecito a noi / rifiutare il tiran del nostro bene / e d'ogni pace, e per viver con lui / vita tranquilla, ci convien avere / sofferenza ne l'alma eternamente, / e far del suo voler leggi a noi stesse. / (Co.) Fugga dunque ciascuna, / poi che son così fieri, / i nodi d'Imeneo. / (Med.) Ecco un'altra miseria a l'altre appresso, / che quando è l'uom da qualche noia grave, / pò mille modi aver da sollevarla: / ch'or se ne va a diporto, or la depone / con l'aiuto e conforto degli amici; / ma di noi pende il ben, pende il riposo, / l'allegrezza e 'l piacer da un'alma sola. / (Co.) Certo è cosa infelice l'esser donna. / (Med.) Dicono ch'essi vanno a' rischi, a l'arme, / e che noi stiamo ognor liete e sicure / ai riposi, ai piacer, ne' propri alberghi: / quasi ch'egli non sia cosa più lieve / portar lo scudo al braccio e l'elmo in testa, / e primo gir fra bellicose squadre, / ch'avere a partorir sola una volta».

fu di doglie, di pianti e di sospiri,
 di fallaci querele e di lamenti
 al sesso femminil cortese e larga,
 come negli occhi e ne la bocca vostra
 stanno a voglia di voi lagrime e riso.

Varrebbe tuttavia la pena chiedersi, in un caso come questo, se l'intenzione dell'autore non sia da mettere in discussione: la precisazione espressa nel Prologo sembra essere una precauzione per evitare l'accusa di aver stravolto l'immagine di Medea, trasformandola in vittima del tradimento di un uomo, Giasone, che non esita ad abbandonarla quando gli si presenta la prospettiva di acquistare maggiore potere, ricchezza e stabilità, rivisitando la topica preferenza accordata dall'eroe alla ragion di Stato sulle ragioni del cuore. È infatti difficile ignorare che, per quasi tutta la durata della *pièce*, la figura di Medea è presentata sotto luce positiva, o quanto meno con *simpatia* (in senso etimologico, con partecipazione al suo dolore). Giasone accusa Medea di essere causa della propria rovina: egli afferma, abbastanza sorprendentemente, di aver contratto le nozze con Creusa a vantaggio suo e dei figli, per assicurarne la sopravvivenza a Corinto. Ma la donna, a suo dire, insiste a utilizzare parole ingiuriose contro di lui, la novella sposa e Creonte, spingendo così il re a condannarla all'esilio, nonostante i suoi tentativi di placarne l'ira. Di tali parole ingiuriose, tuttavia, non v'è traccia all'interno del testo, come appare anche dal dialogo fra Creonte e Medea:

Cr. Sappi, se non lo sai, ch'essendo chiaro
 e manifesto a noi per l'opre tue
 che sei malvagia e scelerata donna,
 et hai in odio Giasone, e me, e la figlia,
 ho provveduto a quel che ricercava
 l'util, l'onesto, il debito e la legge.²⁰

Me. Re, ben sapea che la mia cruda sorte
 sazia non era ancor di tormentarmi,
 ma recar mi dovea pene maggiori,
 e che la mia miseria si poteva
 poca chiamar, benché fosse infinita,
 s'io non giacea d'ogni miseria al fondo;
 ma non temeva già che voi, che siete
 veramente Signor giusto e pietoso,
 mi doveste privar d'una cittade
 ch'è comune a ciascun ch'abitar vuole.

²⁰ DOLCE, *Medea*, atto II, scena II, vv. 629-634. Si noterà la climax del v. 634.

Massimamente non avendo a voi,
né in disonor de la corona vostra,
fatto, ch'io me lo sappia, alcuno oltraggio.²¹
Cr. Se, come sei ne l'apparenza umana,
fosse conforme a le parole il core,
non solo in mia città luogo onorato
terresti, ma vorrei che fosti ancora
dopo Creusa la primiera Donna;
Ma, perché nel tuo petto la natura
mise quanto poteo di crudeltade,
e per cagion de le novelle nozze
non ha luogo che sia pace fra noi,
ho eletto per miglior che tu ne vada
ove ti porti la fortuna e 'l fato:
che vivrei ad ognor, standomi appresso,
in continuo sospetto et in paura.²²

A giocare contro Medea è, secondo lei, essenzialmente la sua «cruda sorte». La fama di crudeltà che la accompagna (dovuta al tradimento della patria e all'uccisione del fratello), è invece, per Creonte, tale da giustificare la paura e il sospetto che l'hanno colto dopo aver concesso a Giasone di sposare la figlia Creusa. Il problema di fondo è tuttavia che le motivazioni del primo atto scellerato della donna sono viste in modo diametralmente opposto dai due, e richiamano il conflitto fra giustizia e pietà. Secondo Medea, è stato l'amore per Giasone a spingerla a compiere le azioni che le sono state pregiudizievoli da quel momento in poi; per Creonte, la maga è massimamente crudele *per natura*: non ci sono scusanti per ciò che ha fatto, e quindi il suo timore è giustificato. Esiliandola, ha fatto soltanto ciò che era giusto, rispettando, come egli stesso sottolinea, quattro necessità fondamentali: l'utile, personale e comune; l'onestà, poiché ha agito nel rispetto della morale; il debito, grazie al fatto che si è adattato alle circostanze (le nuove nozze di Giasone); infine, la legge, perché ha fatto ciò che era lecito, avendo egli, come viene detto anche esplicitamente in seguito, potere di vita e di morte sugli abitanti di Corinto. Il conflitto si pone qui fra etica e giustizia, e Creonte usa la seconda per validare un'azione che potrebbe sollevare dubbi dal punto di vista strettamente etico.

²¹ Ivi, vv. 647-659.

²² Ivi, vv. 669-681.

Medea dunque si rende conto che a nuocerle è, da un lato, il proprio destino, e, dall'altro, il fatto di essersi dedicata sin da fanciulla alla magia. I suoi poteri, infatti, rendono Creonte timoroso di possibili minacce, rese più probabili, a suo dire, dai comportamenti precedenti:

Me. Io non so, Signor mio, quel che mi nuoce,
 Se non è la mia stella; e quella fama,
 che ne le chiare discipline oneste
 abbia sudato da fanciulla sempre
 lontana assai dal femminil costume,
 e portatone onore, or finalmente
 veggio tornarne a vituperio e danno.
 Ma la soma di quanto ho già peccato
 si ristinse che troppo amai Giasone;
 ma che può un'infelice femminetta,
 onde così gran Re tema na prenda?
 O in che m'avete voi, Signor, offeso?²³

La domanda che conclude l'autodifesa della donna è tuttavia ambigua. Medea, che si presenta paradossalmente come "infelice femminetta", chiede infatti a Creonte in che modo egli pensa di averla offesa. Se da una parte il quesito sottintende che ella non ha l'abitudine di agire immotivatamente, per pura crudeltà, dall'altra l'insinuazione invita a pensare che la maga non si asterebbe dall'usare i propri poteri per vendicarsi di possibili ingiurie. La velata minaccia non è tuttavia colta da Creonte, che conferma la condanna all'esilio per Medea e i suoi figli, credendo che l'allontanamento della donna sia sufficiente alla sicurezza della sua persona, della figlia e del regno. Egli cede addirittura alla richiesta della maga di poter ritardare di un giorno la partenza, per portare a termine qualche ultimo preparativo, aprendo così la porta alla vendetta di Medea e alla propria morte, a questo punto decisa dalla donna, che esplicita le proprie intenzioni al Coro.

La scena successiva è occupata dal confronto fra Medea e Giasone, che viene a congedarsi. La maga rinfaccia all'ormai ex-amante il suo tradimento. Egli, impassibile, non nega di essere in obbligo nei suoi confronti per la conquista del Vello d'oro e per avergli salvato la vita, ma accusa Medea di aver agito non per pietà, ma per desiderio amoroso e per volontà di guadagnarsi un re greco quale marito (in realtà non è chiaro quali vantaggi questo avrebbe portato alla donna, e Dolce non lo spiega). Giasone è convinto che, una

²³ Ivi, vv. 684-695. Per Medea come maga si veda M. CENTANNI, *Nemica a Ulisse*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, pp. 40-56.

volta in Grecia, Medea possa apprendere il valore delle leggi: ella, avendo compiuto un atto scellerato, è punita secondo la giustizia con l'esilio. Poco importa se le azioni in questione abbiano permesso a Giasone di raggiungere lo stato attuale – che, a ben vedere, è un netto miglioramento anche sociale, grazie al matrimonio con Creusa. Il discorso dell'uomo risulta quindi fondamentalmente ipocrita, e di difficile comprensione è anche la ragione esposta da Giasone per le nuove nozze, e cioè un vantaggio per Medea rispetto ai figli²⁴. Anche il Balio, dialogando con la Nutrice nel primo atto, aveva affermato che la «corrotta usanza» fa sì che l'utile sia preferito all'onesto, e che è naturale, perciò, che Giasone ami più sé stesso e la corona di Corinto dei figli. Ciò non fornisce però una giustificazione al suo agire, perché ne sottolinea l'origine immorale: si tratta, semplicemente, di riconoscere la realtà.

D'altra parte, Medea stessa ha già informato il Coro (e quindi gli spettatori-lettori) circa alle proprie intenzioni. Che la clemenza di Creonte nel concederle di lasciare Corinto il giorno seguente sia un errore è, a scanso d'equivoci, presagito anche dal suo fido consigliere, le cui proteste e messe in guardia giungono tuttavia troppo tardi:

Re, bench'io sappia che gran laude merta
ogni Signor ch'altrui regge e governa,
s'ei tien sempre congiunta la pietade
con la giustizia, nondimeno aviene
che spesso contra al desiderio amico
l'aver pietade è crudeltade espressa,
ch'ad uno scelerato ogni castigo
si convien veramente; e un tale esempio
poscia è cagion che 'l rio si tenga a freno,
onde è somma pietà somma ingiustizia.
Di qui mi par che voi non dovevate
conceder tempo pur d'un'ora sola
a Medea di restar dentro Corinto:
perché send'ella incantatrice e maga,
così in breve potrà, come fra molto,
far qualche strano e disusato effetto,
per cui ve ne riesca offesa e danno.²⁵

²⁴ Giasone insiste più volte su questo punto. Si veda per esempio DOLCE, *Medea*, atto II, scena IV, vv. 1011-1015: «Ritorno a dir che 'l maritaggio ho eletto / sol per tuo bene e de' miei figli insieme. / Ma tu non ti recar il bene a male, / né riputar miseria scioccamente / quella felicità ch'io ti procaccio».

²⁵ Ivi, atto II, scena V, vv. 1044-1060. Il v. 1053 sembra rieccheggiare, da un lato, la locuzione proverbiale riportata da Cicerone nel *De officiis* (I, 10, 33 «summum ius, summa iniuria»),

Creonte è tuttavia abbastanza sicuro della propria decisione. Egli infatti non crede alla magia, e quindi non teme più Medea, ormai lontana dal palazzo; se la donna fosse potente come dicono, avrebbe trattenuto a sé Giasone, e impedito i patti matrimoniali con Creusa. E, come che sia, il sovrano è tenuto a mantenere la parola data, per cui non può ora impedire alla donna di soggiornare ancora un giorno nel suo regno.

Come detto, il Coro, formato da donne di Corinto, è al corrente dei piani di Medea, e anzi le promette aiuto nel compiere la propria vendetta – considerata come giusta – nei confronti di Creonte, Creusa e Giasone. Nel terzo atto, tuttavia, avviene un mutamento sostanziale, preannunciato in realtà da alcuni interventi della Nutrice, che teme che Medea si vendichi di Giasone uccidendone i figli. La maga decide infatti, non senza esternazioni di dolore, di non limitarsi a uccidere Giasone: la morte sarebbe pena troppo lieve per ciò che ha fatto. Invece, la fonte della sua sofferenza sarà l'uccisione della sposa, Creusa, e dei figli²⁶. Il Coro cerca in ogni modo – e inutilmente, nonostante un primo ripensamento di Medea – di convincere la donna a non uccidere i figli: la vendetta, alla quale non si oppongono, non deve ricadere sugli innocenti:

Oimè, che dite donna! Oimè, che dite!
 Non entri questo fiero
 pensier nel petto vostro.
 Vivano i vostri figli,
 et in vece di lor mora Giasone,
 che, dove da una parte
 fia la vendetta onesta,
 questa non pur sarebbe crudeltade,
 ma sclerità espressa
 da non trovar perdono.
 Noi de la morte di Creonte, et anco
 de la figlia Creùsa,
 mosse da la pietate
 la qual portiamo a le miserie vostre,

dall'altro TERENCE, *Heautontimorumenos*, IV, 5: «Ius summum saepe summa est malitia».

²⁶ DOLCE, *Medea*, atto III, scena I, vv. 1171-1182: «Quanto al nimico mio, pena leggera / saria la morte, e vo' che resti in vita. / Non rimarrò però di porre il ferro / ne le sue carni: e questo fia (vi prego / che per quel ch'io dirò non vi turbiate, / poi che giusta cagion mi spinge a farlo), / questo fia dico (ahi che mi trema il core) / svenando i figli, che sue carni sono: / il che porgerà a lui maggior tormento, / a me doppia letizia, e gaudio a l'altra, / ch'andrà poi disperata arditamente / a ritrovare i figli ne l'Inferno». Per la morte considerata pena troppo lieve per i crimini compiuti si veda anche quanto detto in seguito in merito all'*Edippo* di Anguillara.

e perch'egli è Signore empio et ingiusto,
 non ve ne riprendiamo:
 anzi bramiam con voi
 che tal vendetta segua.
 Ma ch'occidete i figli
 è cosa fuor d'ogni costume umano;
 né, potendo, giamai
 sosterrem questo male.²⁷

Medea compirà comunque l'infanticidio nell'atto quinto, trasformata in Furia (secondo le sue stesse parole) dalle proprie arti magiche²⁸. Da un lato, è desiderosa di evitare ai figli morte peggiore, poiché potrebbe ricadere su di loro la punizione per l'assassinio di Creusa e Creonte; dall'altro, ella non esita a estinguere l'«iniquissimo seme» di Giasone, infrangendo così le leggi di natura – e, per questo, è biasimata dal Coro, che conclude la tragedia ricordando come ciascuno sia sottomesso all'inevitabilità del proprio destino.

Giasone, nella lettura di Dolce, è dunque accusato di tradimento e di agire secondo il proprio utile, ignorando quello dei figli. Diametralmente opposto il protagonista maschile presentato da Galladei nella sua *Medea*, che si apre con l'apparizione delle ombre infernali che preannunciano il fine luttuoso della vicenda. Egli, infatti, sin da principio lamenta il fato ingiusto: vorrebbe serbare la fede data a Medea, ma Creonte, che è tiranno crudelissimo e teme le arti magiche della donna, gli ha imposto di sposare Creusa, pena l'uccisione dei figli²⁹. Giasone teme l'ira e lo sdegno della donna offesa; non vorrebbe portare egli stesso a Medea la notizia dell'esilio, perché crede di non riuscire a sopportare le lacrime e le preghiere dell'amata, ma non

²⁷ Ivi, vv. 1183-1204.

²⁸ Dolce non esita a descrivere gli effetti della trasformazione di Medea (atto IV, scena II, vv. 1937-1952): «Dolce mi fia il morir, poi che son morti / quei ch'ogni bene a la mia vita han tolto. / Già copre orrido sasso / il mio gelato core, / né più stanza pietà nel petto mio. / E 'l nome di Medea / fia spaventoso al mondo: / e di etate in età rimarrà in terra / esempio de la mia / crudeltà senza esempio. / Già m'apparecchio, già non son più madre, / non donna umana, no, ma sono insieme / Tisifone et Aletto, / e l'altra empia sorella. / Onde con queste mani / scannerò miei figliuoli».

²⁹ GALLADEI, *Medea*, cc. 19v-20r, vv. 813-34: «Qualche trattato, o qualche / inganno ordisce, et trama. / Conosciuta è la mano, / conosciuto è lo 'ngegno / pur troppo audace et pronto; / conosciuto è l'altero / animo disdegnoso: / io già deliberato / haveva a ferro, a fuoco / cacciar dal mondo, questa / pessima peste, quando / del mio genero, a' prieghi, / fui forzato lasciarle / la vita, onde sicura / partasi, et questa mia / città, questo paese / liberi da paura. / Ma ecco a punto, ch'ella / tutta feroce in vista / ver me rivolta il passo, / forse qualche malia / contra di me tessendo». Sulla rappresentazione di Medea come peste che infesta Corinto mi permetto di rimandare al mio *Edipo, Ippolito e Medea*.

vuole nemmeno affidare il messaggio ad altri: è cosciente del fatto che è una sua responsabilità congedarsi da Medea. Il Balio, suo fedele servitore e confidente, lo esorta a non lasciarsi sopraffare dall'affetto e a non perdere la sua prudenza; egli è decisamente avverso a Medea, rea di aver compiuto «malvagie opre» e di offuscare la fama di Giasone; le sue lacrime e preghiere, teme, non potranno che essere finte. Giasone non reputa che l'acquisto del regno di Creonte tramite le nozze con Creusa sia da ritenere onesto, perché deve fare ingiuria a Medea. Pure, si rassegna:

Ma pure entriamo dentro,
 ch'io farò, se non quello
 che vuole la ragione,
 almen quel che comanda
 la dura et aspra legge
 de la necessitate, o del mio fato.³⁰

Medea, furiosa, si presenta al cospetto di Creonte, e lo accusa di essere re ingiusto, chiedendo ragione dell'esilio cui è stata condannata insieme ai figli:

Med. Se sei giudice ascolta,
 o come re comanda
 quel ch'è giusto, et honesto.
 Cre. Io Signore, io Re sono,
 dunque ubedisci a quanto
 ch'io voglio, et che comando
 sia torto espresso, o sia
 (com'è) ragione aperta.
 Med. Quel Re, che iniquamente
 lo 'mperio suo governa
 facilmente ruina.
 Cre. Vanne a Colco, et là poi
 queste ragion discorri.
 Med. Volentieri, a l'andarvi
 mi disporrò, ma quegli
 che mi fece partire
 a Colco me ritorni.
 Cre. Troppo inutile, et tarde
 son le difese, quando
 già la sentenza è data.
 Med. Chi senza udir le parti
 fa giudicio, non mai

³⁰ GALLADEI, *Medea*, cc. 12v-13r, vv. 436-41.

giusto sarà, quantunque
giusta sentenza dica.³¹

Segue un lungo dibattito sulle colpe pregresse di Medea, che tuttavia afferma di non aver compiuto altro delitto dopo essere stata accolta da Creonte. Il re, alla fine, consente che i figli di Giasone e Medea possano essere cresciuti a Corinto, revocando il loro esilio; la donna chiede allora di poter ritardare la propria partenza per salutarli un'ultima volta. Creonte esita, perché teme che Medea voglia ingannarlo, ma alla fine le concede tempo fino al tramonto. Una volta uscito di scena, Medea gli augura la morte³².

Anche il Coro è decisamente contrario alla presenza della maga a Corinto, vista come un pericolo per il regno. Nel terzo atto, per esempio, a seguito del monologo di Medea, nel quale ella medita vendetta e al quale il Coro assiste impotente, la maga viene esplicitamente indicata come «mostro nefando» e «peste crudele», e ci si chiede quando, finalmente, se ne andrà da Corinto, liberando la città³³.

Il quarto atto si apre con il dialogo fra Dindimo e Tersandro, figli di Medea e Giasone, che temono di essere sostituiti nell'amore paterno dai figli di Creusa, per opera della matrigna, definita ingiusta. È curioso, in particolare, che le topiche accuse misogine siano pronunciate dai figli di Medea, e non rivolte alla madre, bensì alla matrigna:

Ha la natura dato
a la femina, un certo
animo troppo pronto
ad ogni male, e un petto
colmo di mille et mille
inganni, astutie, et fraudi.³⁴

³¹ Ivi, c. 20v, vv. 848-71.

³² Naturalmente, sappiamo che questa, puntualmente, colpirà Creonte. Ma si veda anche l'intervento corale del quarto atto (quarta scena), quando le donne del coro e la Damigella di Creusa piangono le fiamme che hanno invaso il palazzo, uccidendo Creusa e Creonte. Quest'ultimo è stato vinto «non da valore aperto, / ma da nascosa fraude» (c. 58r, vv. 2917-18); è caduto vittima di ciò che spesso ha ingannato i Principi, cioè ricchi doni.

³³ L'identificazione di Medea con la peste è un riflesso dell'attualità contemporanea, che aveva visto un'epidemia colpire Venezia proprio negli anni dell'uscita della tragedia. Per questo, e per i motivi che spiegano l'invettiva del Coro contro le scoperte marittime e il commercio, mi permetto di rinviare ancora al già citato *Edipo, Ippolito e Medea*.

³⁴ GALLADEI, *Medea*, c. 49r, vv. 2419-24 (Tersandro).

Questa propensione al male è tuttavia compensata da minor forza e ardimiento, nonché dal timore delle punizioni, che raffrena i comportamenti iniqui delle donne. Dindimo è convinto della necessità di mostrarsi virtuosi per procacciarsi la fortuna e proteggersi dalle punizioni³⁵, mentre Tersandro è convinto che gli innocenti non debbano temere vendette, perché la colpa ricade sempre e solo sui rei. Dindimo controbatte che, molte volte, l'ira cieca colpisce anche, a torto, chi non ha errato; è possibile che la madre Medea, per vendicarsi di Giasone, si volgerà contro di loro? Ma Tersandro rassicura il fratello: nessuna madre ucciderebbe i figli, perché questo andrebbe contro la legge naturale. È soltanto l'intervento di ombre infernali (Megera e Absirto), che riempiono di furia il cuore di Medea, a dare una spiegazione al comportamento della donna, ritenuto contrario alla natura: esso ha infatti un'origine sovranaturale, e per questo Medea è capace di compiere un'azione scellerata come quella di uccidere i figli. Ciò fa pronunciare alla Nutrice e al Coro parole che mettono in dubbio la giustizia divina, che ha permesso l'accaduto. Alla fine del quinto atto la Nutrice, benché ammetta la scelleratezza di Medea, non può fare altro che restarle fedele, e decide quindi di gettarsi in mare.

Diversamente da quanto accade in Dolce, qui anche Giasone muore, poiché, dopo aver assistito alla morte di Tersandro (Dindimo era già stato ucciso), non sopporta di rimanere in vita e si lascia "romanamente" cadere sulla propria spada. Nulla di più diverso, dunque, dal personaggio messo in scena da Dolce: là un opportunista, apparentemente sensibile solo al proprio utile e pronto ad accusare Medea; qui un padre amorevole, che accetta le nuove nozze imposte da Creonte solo per salvare i figli, avuti da una donna alla quale vorrebbe poter rimanere fedele. Allo stesso modo, diametralmente opposta è la figura di Medea presentata dai due tragediografi. Per Dolce, una donna che si sente privata di tutto, e non vede altra possibilità che vendicarsi attraverso i figli dell'infedeltà dell'amato e rispondere, così, alla propria fama; per Galladei, una madre infanticida priva di scrupoli. E, per entrambi, la sottolineatura dell'intervento sovranaturale di creature infernali quale unica possibilità per tentare non tanto di giustificare, quanto di concepire l'infrazione alla legge naturale.

³⁵ Ivi, c. 49v, vv. 2447-52: «Né misero né servo / si dee chiamar colui / ch'è virtuoso et forte. / Che la fortuna suole / rare volte mostrarsi / contraria, a' forti et valorosi petti». Sul conflitto virtù-fortuna e innocenza-punizione nella tragedia di metà Cinquecento si vedano i due capitoli successivi.

Protagonisti e personaggi mezzani

Nel caso delle tragedie esaminate sopra, le due *Medea* e le due *Progne*, la scelta degli autori per quanto riguarda il titolo delle *pièces* cade sui nomi delle protagoniste, nel rispetto della tradizione drammatica e mitologica delle vicende³⁶. Ci si potrebbe però chiedere se, alla luce dei dibattiti teorici sulla tragedia di quegli anni, le due donne rispecchino le caratteristiche ritenute essenziali per poter essere veri personaggi tragici, in particolare quella di essere personaggi mezzani, cioè personaggi fondamentalmente buoni, che hanno tuttavia commesso la loro colpa preferibilmente in modo involontario.

Progne, in entrambi i testi citati, agisce per vendicare lo stupro e la mutilazione della sorella da parte del tiranno-antagonista Tereo, e Medea, in *Dolce*, ha dapprima l'intenzione di vendicarsi soltanto su Creonte e Creusa, con l'appoggio esplicito delle donne di Corinto. La responsabilità della vendetta, compiuta volontariamente, è però in qualche modo mitigata dall'insistenza con la quale viene presentata la colpa di chi ha compiuto il primo affronto; solo nel momento in cui la vendetta viene compiuta attraverso l'uccisione di innocenti essa viene ritenuta ingiustificabile. La Medea messa in scena da Galladei è invece contrapposta a un Giasone che agisce non per crudeltà o interesse, ma spinto soltanto dalla necessità e dall'amore per i figli. Per questo motivo il suo crimine è ritenuto ancor più nefando: questa Medea non ha alcun tratto positivo che possa "bilanciare" la sua colpa, al contrario di Giasone, vero personaggio mezzano della tragedia di Galladei³⁷. Come era già stato il caso per la *Canace* di Speroni, un "anonimo detrattore" avrebbe potuto mettere in dubbio l'opportunità di intitolare *Medea* questa tragedia, avanzando la proposta di chiamarla – pur infrangendo la tradizione – *Giasone*³⁸.

Come nei casi già ricordati, molte volte gli autori optano per titoli che

³⁶ Lo stesso accade per la maggior parte dei testi che compongono il *corpus* tragico qui studiato, anche se, come si vedrà poco più avanti, questa scelta non è sempre anodina.

³⁷ Allo stesso modo, è lo sdegno incontenibile, è l'ira eccessiva a far sì che Altea, nella tragedia di Gratarolo, decida di causare la morte del figlio, reo di aver ucciso gli zii in duello, ancora una volta con l'intervento di forze sovranaturali.

³⁸ Rimando, per queste osservazioni, al capitolo iniziale di questo volume. Si ricorderà qui che lo stesso Speroni, in anni successivi alla presentazione della *Canace*, era intervenuto sulla questione del titolo della tragedia, criticata perché i protagonisti Canace e Macareo mancavano delle caratteristiche che ne avrebbero fatto, appunto, personaggi mezzani, affermando che il vero perno del dramma era Eolo, costretto da necessità a punire i figli incestuosi.

scoprono immediatamente le vicende narrate³⁹. D'altra parte, l'identificazione personaggio-opera è elemento topico, reso per di più esplicito dai numerosi elenchi esposti nei paratesti, come si è avuto modo di notare in precedenza. I precetti teorici di quegli anni innescano la necessità di trovare giustificazioni al comportamento del personaggio identificato come protagonista, che, quando ha sbagliato, l'ha fatto o in buona fede, oppure ha peccato d'incontinenza, il che non lo rende persona abietta, ma degna di commiserazione. Ecco allora che molte delle protagoniste femminili (Scilla, Romilda, Didone, la Cleopatra di Cesari, e naturalmente la Medea di Dolce) peccano perché cedono alle lusinghe dell'amore, che le spinge ad affidarsi alle promesse del nemico-amato, tradendo a vario titolo i famigliari e cedendo, sempre con le dovute differenze, il proprio potere (nella duplice accezione, politica e umana). Naturalmente è inconsapevole del proprio peccato Edipo, paradigma indiscusso del personaggio mezzano; ma è degno di nota anche il caso della *Giocasta* di Dolce, rifacimento delle *Fenicie* euripidee, dramma nel quale il cambiamento di titolo suggerisce di porre la regina tebana e la sua situazione di donna addolorata – ancora una volta, per aver peccato inconsapevolmente – al centro della *pièce*, e rinviando, implicitamente, al parallelo con Ecuba⁴⁰.

Al contrario, vi sono casi in cui le protagoniste sono vittime innocenti di comportamenti abietti e tirannici: la Cleopatra di Spinelli non ha alcuna colpa, al pari di Marianna e di Ifigenia nelle omonime tragedie di Dolce⁴¹. Anche gli uomini possono essere vittime innocenti, quando sono traditi dalle altrui brame di potere (come Antigono che, creduto falsamente antagoni-

³⁹ Titoli come *Edippo*, *Cleopatra*, *Scilla*, *Ifigenia*, *Altea*, *Hippolito* preannunciano al pubblico quasi senza eccezioni il contenuto della tragedia. Per questo è ancora più interessante il caso di Spinelli, che sfrutta il nome della regina d'Egitto – che proprio a metà del Cinquecento conosce un nuovo *revival*, come ho avuto modo di suggerire altrove – per narrare la vicenda della meno conosciuta Cleopatra II. Più difficile il caso di Asdrubale, la cui vicenda non era particolarmente nota, e che pure non presenta le contrapposizioni tragiche tradizionali. Soltanto alla fine è introdotto l'omicidio-suicidio della moglie di Asdrubale, che trascina con sé i figli nella sua caduta mortale (non per crudeltà inusitata, ma perché la città è ormai in mano ai romani e teme che essi vengano catturati e resi schiavi), e la conseguente morte di Asdrubale per crepacuore. Per considerazioni circa la prevalenza di titoli femminili nelle tragedie rinascimentali si veda R. CREMANTE, «*Rosmunde e Sofonisbe e Oresti e Bruti*», alle pp. 35-36.

⁴⁰ Sull'argomento rinvio senz'altro a MONTORFANI, *Giocasta*, pp. 728-33, e alla bibliografia lì citata.

⁴¹ L'*Ifigenia* di Dolce, che è caso un po' diverso dagli altri due qui ricordati, offre altri spunti interessanti di analisi per quanto riguarda le dinamiche dei rapporti fra i personaggi, come ho avuto modo di evidenziare altrove (CLERC, *Verità e menzogna*), e come dirò nel capitolo seguente.

sta del fratello sovrano a causa delle trame di Eleazaro, è per questo ucciso) o dal rifiuto di *avances* indesiderate e deplorablevoli, come Ippolito/Flaminio. In quest'ultimo caso, andrà sottolineato come gli autori preferiscano porre al centro della propria opera non la madre snaturata (Fedra/Regina), ma l'innocente, al contrario di quanto fatto per Progne e Medea. Anche questa scelta è sintomo dei cambiamenti di ordine morale in atto, e serve in definitiva a orientare la lettura del pubblico, al pari del commento alle vicende proposto da personaggi ai quali è affidato un ruolo di consigliere e guida, dei protagonisti, o ancora del Coro, oltre naturalmente all'intervento diretto della voce autorale nei paratesti⁴². L'autore, anche attraverso indicazioni che possono a volte apparire poco cospicue, come il mutamento del titolo, fornisce sempre una chiave interpretativa. Fedra (rispettivamente la regina di Baroncini) non ha scusanti per il proprio comportamento, e non può dunque assurgere a pieno titolo a personaggio tragico.

L'indispensabilità del Coro

Nelle tragedie esaminate, il Coro partecipa alla vicenda commentando le azioni degli altri personaggi e gli accadimenti a mano a mano che essi vengono presentati sulla scena, fornendo inoltre un'importante indicazione per quanto riguarda l'interpretazione degli stessi: è il Coro, spesso, che conferma la bontà o la crudeltà di un sovrano, l'immotivata sfortuna di una donna virtuosa, o la fedeltà di un servitore.

Già Corinne Lucas ha osservato che l'introduzione della divisione in atti

⁴² L'abitudine degli autori tragici a offrire una chiave di lettura delle proprie opere è studiata in particolare da LUCAS, *De l'horreur au «lieto fine»*, che, per le opere di Giraldis, nota quanto segue (pp. 40-44): «avant même de savoir pourquoi l'héroïne pleure, on est informé de son point de vue "philosophique" sur ce qui lui arrive, bref on connaît l'interprétation qui est donné de l'événement avant même de connaître cet événement. [...] Pour donner une idée de l'importance quantitative de ces commentaires, nous avons calculé que dans le premier acte d'*Orbecche*, sur 287 vers, 139 contiennent des réflexions d'ordre général ne concernant pas directement l'intrigue, soit presque la moitié du total ; dans l'acte II, on a 251 vers de commentaires généraux et 341 vers concernant directement l'intrigue, soit plus d'un tiers de commentaires, ce qui est énorme quand on pense que l'acte II est traditionnellement l'acte dramatique par excellence, celui où des événements importants modifient la situation initiale des protagonistes [...]. L'utilisation que Giraldis fait du commentaire direct à l'intérieur de la tragédie [...] pourrait être mise en évidence à partir d'exemples tirés de chacune de ses [...] tragédies [...], et d'autant plus facilement que l'insertion de commentaires sentencieux dans les tragédies giraldienues a été en augmentant avec le temps. [...] Giraldis n'est donc pas un cas isolé mais l'un des précurseurs d'une tendance qui ira en s'affirmant avec le temps».

con l'intervento periodico del Coro (una delle innovazioni giraldiane che più ha influito sui tragediografi successivi), serve principalmente all'autore – come già in Seneca – per

faire le point sur ce qui vient de se dérouler : une autre manière pour lui d'intervenir, de louer ou de réprover ce qui, dans l'action et chez les personnages, mérite d'être loué ou réprouvé. [...] Pour Giraldi [...] le chœur a une fonction d'interprète hors du jeu et non de stimulant émotif, il agit essentiellement sur le raisonnement du lecteur.⁴³

Tra le opere stampate nel ventennio che ci interessa, l'influenza del modello giraldiano in questo ambito è assai marcata. Solo la *Romilda*, prima tragedia di Cesare de' Cesari, è priva di un Coro che intervenga, al pari degli altri personaggi, come interlocutore all'interno della *pièce*; gli interventi corali si limitano qui a concludere ogni atto, riassumendo l'accaduto. In tutti gli altri casi, al Coro è affidato uno spazio più o meno ampio, ma comunque fondamentale nell'economia dei testi⁴⁴. Abbiamo infatti visto come, nel caso per esempio delle due *Medea*, il ruolo del Coro sia essenziale per trasmettere al pubblico la voce dell'autore, e per chiarire come bisogna interpretare le azioni e la psicologia delle persone della tragedia. Ciò avviene sia negli interventi che concludono gli atti, sia, quando presenti, nei dialoghi che il Coro intrattiene con i vari personaggi⁴⁵. Il Coro, tuttavia, può rappresentare anche il sentire comune, e non ha per forza sempre ragione. È il caso, per esempio, dell'*Edippo* di Anguillara: il rifiuto iniziale di Tiresia, che non vuole rivelare la verità al Re, è visto dal Coro di uomini come impudenza e mancanza di rispetto da parte di un «mentecatto cieco», al quale non bisogna prestare attenzione. Soltanto in seguito, mentre gli uomini del Coro dialogano con le donne, sorge il dubbio che il veggente, non solito a proferir menzogna, possa avere ragione (cosa che noi sappiamo corrispondere a verità). In seguito, è la contesa fra Eteocle e Polinice a essere presentata attraverso l'opinione contrastante del Coro:

⁴³ Ivi, p. 38.

⁴⁴ Scarsa la presenza del Coro dialogante nell'*Asdrubale* di Castellini, che anche in questo caso si discosta dai modelli più tradizionali del genere, e nel *Flaminio* di Baroncini: qui, forse a causa dell'incompletezza del testo, mancano tutti gli interventi infra-attuali, e il Coro fa la sua comparsa all'interno della *pièce* soltanto nell'ultimo atto, prima di concludere la tragedia.

⁴⁵ In appendice a questo capitolo sono presentati in forma schematica i Cori delle tragedie, con indicazione della presenza o meno di dialoghi con altri personaggi all'interno degli atti, gli schemi metrici adottati dagli autori e altre informazioni pertinenti.

- (Co. D.) È veramente amabile e gentile,
quanto si può desiderare, e onesto
il secondo fratello, il primo è alquanto
più ritirato e più severo: e d'ambi
ci possiamo contentar.
- (Co. H.) Come Eteocle
gustata avrà la sorte e la dolcezza
che nel regnar si trova, in dubbio io sono
di quel che sia per far.
- (Co. D.) Voi vecchi sete
per l'ordinario sospettosi; e poco
prestate fede altrui.
- (Co. H.) Noi vecchi abbiamo
visto per lunga esperienza quanto
l'ambizione e l'avarizia ponno
ne l'uom. Voi donne sete troppo facili
a credere.
- (Co. D.) Anzi io non crederei mai
che rompesse Eteocle il giuramento.⁴⁶

Che intervenga con presagi di sventura, parole di conforto, accuse o invocazioni al divino, la voce del Coro può rispecchiare o meno l'opinione dell'autore, può sbagliarsi ed essere corretta nel succedersi degli accadimenti, rendendo espliciti i colpi di scena, ma in ogni caso è utilizzata come mezzo per indirizzare il pubblico verso un'interpretazione precisa del testo.

⁴⁶ ANGUILLARA, *Edippo*, atto V, scena II, vv. 1-15.

APPENDICE AL CAPITOLO 5

I Cori

<i>Autore, Titolo</i>	Coro I	Coro II	Coro III	Coro IV	Coro V	Particolarità
Anguillara, <i>Edippo</i>	5 stanze ABCBAC cD- dEFfEGHgH + congedo «Replicano i quattro ultimi versi tutti insieme». La canzone è infatt i suddivisa tra coro di uomini e donne: I stan- za C.H., II stanza C.D., III stanza C.H.D., IV stanza C.H., e V stanza C.H., vv. 10-12 C.H., vv. 13-17 C.D.	5 stanze abCabCcdeeDfF + congedo «Replicano i due ulti- mi versi tutti insieme». La can- zone è così suddivisa: I stanza C.H., II stanza C.D., III stan- za C.H., IV stanza C.D., V stanza C.H.	5 stanze ABb- CABbCCDdEFf + congedo «Replicano i quattro ultimi versi tutti insieme». La canzone è così suddivisa: I stanza C.H., II stanza C.D., III stanza C.H., IV stanza C.D., V stanza vv. 1-4 C.H., vv. 5-11 C.D., vv. 12-15 C.H.	5 stanze aBCaBCCD- dEFfEGG. La canzone è così suddivisa: I stanza C.H., II stanza C.D., III stanza C.H., IV stanza, vv. 1-3 C.H., vv. 4-5-5 C.D., v. (5-5) 6 C.H., v. 7 C.H., v. 7-5 C.D., v. (7-5) 8 C.H., v. 9 C.D., v. 9-5 C.D., v. (9-5) 10 C.H.D., v. 11 C.D., v. 12 C.D., v. 12-5 C.H., v. (12-5) 13 C.D., vv. 14-15 C.H., V stanza vv. 1-3 C.H., vv. 4-6 C.D., vv. 7-15 C.H.	10 endecasillabi irrelati.	I cori tendono a esprimersi in rima anche nei dialoghi con i personaggi.
Baroncini, <i>Flaminio</i>	Manca. L'atto è conclu- so da un dialogo fra la Regina e Filocrate.	Manca. L'atto è concluso da un dialogo fra la Regina e Fla- minio.	Manca. L'atto è conclu- so da un dialogo fra la Regina e il Re.	Manca. L'atto è con- cluso da un dialogo fra Panfilia, Flaminio e la Nutrice.	Non distinto graficamente. 12 versi (10 ende- casillabi e 2 set- tenari) irrelati.	
Castellini, <i>As- drubale</i>	4 stanze ABBAAc- CADD + congedo ADD (ma seconda stro- fa onte:ate).	4 stanze AbBeDdcA + conge- do Effe	4 stanze AbbAaCC + congedo DeE	4 stanze aBbAA + con- gedo AA	a B c D D B A A - BEeFAFaGG	È possibile che manchino alcune pagine nel coro finale.
Cesari, <i>Cleo- patra</i>	Versi variamente rimati.	Non distinto graficamente. Versi variamente rimati.	Non distinto grafica- mente. Versi variamente rimati.	Non distinto grafica- mente. AbccddAEfG- gEhbiihLlFmmN- nOppQoqrSrrUsvRVV	Non distinto graficamente. abbA	

Cesari, <i>Romilda</i>	ABbCc d ADEffEgHHgII	abCCddBaEeFFGG	a B b A c D e f f e C G H h G i i L m n l - n O P M o A a Q q r r s s p P - T U u T v V Z Z	a B b c D d e e A C F f G - G h l i m n m l m O O	AbCb d A D E - FeGgHh i l l L	
Cesari, <i>Scilla</i>	Manca. L'atto è concluso da un dialogo fra Scilla e il Coro.	Versi variamente rimati.	Versi variamente rimati.	a B A b C d d C e f - G h I F I l l M M n o o p - N Q P Q r r h s s T U t U	abAbCc d DeFfe	
Dolce, <i>Didone</i>	a b a b c d c d e f f e - ghhidlmlmnnooqqo; abCabCcdeffDgg; ab- CabCcdeffDgG	AbcBdAeEffDdBCgBGhCill- lmHhMLnnMmomopoP	3 stanze abCabCc- deeDff	Non distin- to graficamente. abCBaCcdeFdegG; abCBaCcdeFGefhH; abCcDffEfggHill	abCDdeEC	
Dolce, <i>Gio- casta</i>	4 stanze AbCBaCcDEe- DFF + congedo EeDFF	4 stanze abCabCcdeeDff + congedo Dff	5 stanze AbCABCCdeeFF + congedo eFF	6 stanze AbCbACc- dEeDff + congedo eDFF (ma la 5a stan- za ha solo 12 versi: AbCbACcdeeFF)	abCcdeDEFgG	
Dolce, <i>Ifigenia</i>	7 stanze abbCaaBCDD + congedo effE	3 stanze abCabCcdEdeff	Sestina + congedo (A) B(F)C(D)E	4 stanze abCabCc- deeDff + congedo Dff	Non distinto graficamente. ABABABCC	
Dolce, <i>Ma- rianna</i>	4 stanze abCabCcdEeD	6 stanze AbbAAcDDC + con- gedo EE	Sestina + congedo (A) C(F)E(D)B	4 stanze AbCabCCd- DEefGfG + congedo fGfG	abaCbCbAC	
Dolce, <i>Medea</i>	5 stanze abCabCc- deeDff + congedo Dff	4 stanze aBccAdDbeE	A b C C a D D e f f E ; ABABABCC; aBCde- ffEgDccchhiLL	4 stanze abCabC cdeeDff	abBacDaDCcE- cE	

Domenichi, <i>Progne</i>	6 stanze aAbCddCeE + congedo CeE	5 stanze abCabCcdeeDff + congedo Dff	8 stanze ABCBACC- DEeDeFF	2 stanze abBacDaDC- cEeE	Manca. L'atto è chiuso dal dia- logo fra Progne e Tereo.	
Galladei, <i>Me- dea</i>	5 stanze abCbAC cdeeFfDgG + congedo DgG	9 stanze abab BCddcEE + congedo cEE	7 stanze AbCabC bD- deE + congedo bDdeE	9 stanze AbcABc cD- deEFF + congedo deEFF	ABcACBdddEE	
Gratarolo, <i>Al- tea</i>	7 stanze di 11 versi AB- BAacDdCeE + congedo FfgG	7 stanze di 7 versi AbCDEfG + congedo Fg (rime ripetute su tutte le strofe)	7 stanze di 10 versi AbABaBbCcD + conge- do Cdd	Sestina + congedo (A) B(C)D(E)F	Non distinto graficamente. 8 versi (5 settenari e 3 endecasilla- bi) irrelati	La tragedia è scritta in versi sdruccioli, ma i cori I e II sono in versi piani.
Monte, <i>Anti- gono</i>	5 stanze 15 versi ABbCBAAcCDEeDFF	8 stanze di 16 versi AbbCBa- aCCdEeDFF	6 stanze di 13 abCabCc- deeDFF	6 stanze di 13 versi ab- CabCcdeeDff	ABACBADE- DE	
Paraboso, <i>Progne</i>	Non distinto grafica- mente. aBcCBdAaeff- gaHH	Non distinto graficamente. 3 strofe abbCcAddaEE	Versi variamente rimati	Manca. L'atto è con- cluso dal monologo di Progne (il coro apre il V atto).	Non distinto graficamente. ABcCBAdedeE	
Spinelli, <i>Cleo- patra</i>	4 strofe AbCBaCc- DEeDFF + congedo EeDFF	4 strofe abCabCcdeeDff + congedo Dff	4 strofe AbCABCcdeeFF + congedo eFF	5 strofe AbCbACc- deeDFF + congedo eDFF	abCcdeFFGhH	
Zara, <i>Hippo- lito</i>	Non distinto grafica- mente. ABCdBCCEfE	Non distinto graficamente. aBaBCCdD	Manca. L'atto è chiuso dal monologo della ca- meriera Doristella.	Manca. L'atto è chiuso dal monologo di Fedra «ritirata in un giardino».	Manca. L'atto è chiuso dal dialo- go fra Teseo e il Coro.	

6. La politica in scena e la lezione dei contemporanei

I personaggi che calcano la scena tragica cinquecentesca appartengono quasi senza eccezione alla tradizione che giunge al Rinascimento dall'antica Grecia, anche attraverso la teorizzazione aristotelica riscoperta all'inizio del secolo. La tragedia è infatti esplicitamente indicata da Aristotele quale genere alto, illustre e nobile: i suoi protagonisti sono quindi i detentori del potere, in particolare re e regine, attorno ai quali gravitano i personaggi della corte; ma non mancano naturalmente esempi di tragedie mitologiche, in cui sono le stesse divinità a subire i contraccolpi della Fortuna, benché la loro rappresentazione sia spesso equivalente a quella di un qualunque sovrano (si veda, per esempio, la vicenda di Eolo nella *Canace* speroniana).

La natura prevalentemente politica dello spettacolo tragico cinquecentesco impone agli autori di concentrare la propria analisi sulle relazioni che uno o più personaggi intrattengono con il sovrano, e ai concetti di verità e dovere¹. Il rapporto che molto spesso lega i tragediografi alla corte o ad altre figure istituzionali del potere, *in primis* i facoltosi senatori della Repubblica veneziana e i cardinali romani (come nel caso di Giraldi, Aretino, Dolce), permette loro di avere un'esperienza diretta delle dinamiche politiche del proprio tempo². Ma, vista l'abbondanza di testi coevi o di poco precedenti

¹ Ho avuto modo di abbozzare l'argomento, in particolare in relazione alla *Marianna* e all'*Ifigenia* di Dolce, alla *Cleopatra* di Spinelli e all'*Edippo* di Anguillara, nel mio già ricordato *Verità e potere*.

² In epoca umanistico-rinascimentale molti scrittori – in particolare coloro che rilanciano il filone letterario degli *specula principum* – sono convinti che il loro ruolo fosse analogo a quello immaginato da Plutarco, e cioè di divenire educatori e consiglieri del principe: la bontà del regno è infatti vista come diretta conseguenza della bontà del sovrano. Sull'argomento si vedano almeno A. QUONDAM, *La "forma del vivere". Schede per l'analisi del discorso cortigiano*, in *La corte e il "Cortegiano"*, vol. II: *Un modello europeo*, a cura di A. PROSPERI, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 15-68; C. VASOLI, *Il cortigiano, il diplomatico, il principe. Intellettuali e potere nell'Italia del Cinquecento*, ivi, pp. 173-93; ID., *Immagini umanistiche*, Napoli, Morano, 1983, cap. I.V. *Riflessioni sugli Umanisti e il Principe: il modello platonico dell'"ottimo governante"*, pp. 151-87; M. PASTORE STOCCHI, *Il pensiero politico degli umanisti*, in *Storia delle idee politiche, economiche e sociali*, dir. L. FIRPO, vol. III. *Umanesimo e Rinascimento*, Torino, UTET, 1987, pp. 3-68; D.

che si interrogano sulla questione, gli spunti non mancano nemmeno a quegli autori che, per varie ragioni, operavano al di fuori di una corte – anche se, in alcuni casi, le scarse informazioni biografiche disponibili non permettono di escludere che avessero conoscenza diretta dell'ambiente cortigiano.

In queste tragedie la riflessione sulla vita della corte (alla luce delle categorie elaborate da Castiglione) si sviluppa dunque intorno ai contenuti esposti nei trattati sull'educazione del principe, ripresi dai letterati del Quattro e del Cinquecento (per esempio, Pontano ed Erasmo)³, sulla scorta della tradi-

CANFORA, *Prima di Machiavelli. Politica e cultura in età umanistica*, Roma-Bari, Laterza, 2005; CHERCHI, *Il tramonto dell'onestade*. Datati, ma tuttora utili, D. CANTIMORI, *Rhetorics and Politics in Italian Humanism*, «Journal of the Warburg Institute», I (1937), pp. 83-102; F. GILBERT, *The Humanist Concept of the Prince and "The Prince" of Machiavelli* (1939); la versione italiana di cui si è fatto uso, intitolata *Il concetto umanistico di principe e "Il Principe" di Machiavelli*, è apparsa poi in Id., *Machiavelli e il suo tempo*, Bologna, il Mulino, 1964, pp. 171-208. Naturalmente la cultura del Principe è considerata importante anche nel Medioevo, quando si diffonde il detto «Rex illitteratus, asinus coronatus».

³ Molti di questi autori basano la propria esposizione in larga parte (ma non esclusivamente) sulla sintesi che Cicerone aveva proposto nel *De officiis* (I v), dove sono presentate le virtù dell'uomo politico: giustizia, sapienza, fermezza, temperanza (le virtù dell'*honestum*), alle quali si legano virtù "secondarie" – ma solo nel senso che dalle prime derivano – quali la clemenza, la *prudentia* (ricerca della verità) e la *fides* (rispetto della parola data). Lo schema delle quattro virtù cardinali, già presente in Platone e poi ripreso dalla tradizione cristiana, non è invece utilizzato da Aristotele, che elabora una teoria della virtù come giusto mezzo tra due eccessi contrari (*Etica*, VI e VII). E proprio Aristotele assume un'importanza capitale (insieme a Tacito) per lo sviluppo del pensiero politico cinquecentesco, come hanno mostrato numerosi studi, tra i quali si rinvia a R. DE MATTEI, *Propaggini di platonismo e trionfo dell'aristotelismo nel pensiero politico italiano del Seicento*, «Maia», III.2 (1950), pp. 95-116 (poi, rielaborato, in *Il pensiero politico italiano della Controriforma*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1984, vol. II, pp. 99-118); G. BORRELLI, *Aristotelismo politico e Ragion di Stato in Italia*, in *Aristotelismo politico e Ragion di Stato*. Atti del Convegno internazionale di Torino (11-13 febbraio 1993), a cura di A.E. BALDINI, Firenze, Olschki, 1995, pp. 181-99. Si moltiplicano, tra la fine del Cinque e l'inizio del Seicento, anche i commenti alla *Politica* di Aristotele: Felice Figliucci, *De la politica, ovvero scienza civile secondo la dottrina d'Aristotele, libri octo*, Venezia, G.B. Somasco, 1583; Antonio Montecatino, *Progymnasmata in politicam sive in civiles libros Aristotelis*, Ferrara, V. Baldini, 1587; Niccolò Vito Di Gozzi, *Dello Stato delle Repubbliche secondo la mente di Aristotele con esempi moderni*, Venezia, presso Aldo, 1591; Fabio Albergati, *Discorsi politici nei quali viene riprovata la dottrina di Gio. Bodino e difesa quella d'Aristotele*, Roma, L. Zanetti, 1602; Mezenzio Carbonario, *Il governatore politico e cristiano*, Fabriano, C. Scaccioppa, 1617 (per i contenuti di queste opere si veda il contributo qui citato di De Mattei). Per Aristotele nell'Umanesimo e nel Rinascimento, vedi almeno E. GARIN, *La fortuna dell'etica aristotelica nel Quattrocento*, in Id., *La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti* (1961), Milano, Bompiani, 1994, pp. 60-71; «Aristotele fatto volgare». *Tradizione aristotelica e cultura volgare nel Rinascimento*, a cura di D.A. LINES, E. REFINI, Pisa, ETS, 2015; *VARI – Vernacular Aristotelianism in Renaissance Italy, c. 1400-c. 1650. A Database of Aristotelian Works*, allestito dal Center for the Study of the Renaissance dell'Università di Warwick sotto la direzione di David Lines: <https://vari.warwick.ac.uk>.

zione classica, e nelle teorizzazioni politiche (tra Machiavelli e Botero, e oltre; saranno particolarmente importanti Guicciardini, Della Casa e Scipione Ammirato)⁴. In questo modo la tragedia, affrontando in modo più o meno indipendente temi che si ritrovano nei trattati politici coevi, si trasforma in un vero e proprio “specchio per i principi”⁵, offrendo spunti per il più ampio dibattito sul canone del buon governo e sull’opposizione alla tirannia, sul ruolo della donna⁶, o sui rapporti tra religione e reggimento dello Stato⁷. La tragedia diviene così strumento di edificazione morale e spazio in cui

⁴ La lunga tradizione di studi sulla letteratura politica del Cinquecento e del Seicento ha conosciuto un rinnovamento critico a partire dagli anni Ottanta del Novecento; oltre ai classici F. MEINECKE, *Die Idee der Staatsräson in der neuen Geschichte*, München-Berlin, Oldenbourg, 1924 (trad. it. Firenze, Vallecchi, 1942); B. CROCE, *Storia dell’età barocca in Italia*, Bari, Laterza, 1929; F. CHABOD, *Giovanni Botero*, in *Scritti sul Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1967; R. DE MATTEI, *Il pensiero politico italiano*, si vedano i più recenti contributi apparsi in numerosi volumi miscelanei, nati da convegni organizzati tra la fine degli anni Ottanta e gli anni 2000: il già citato *Botero e la “Ragion di Stato”*; *Raison et déraison d’État*; *Aristotelismo politico e Ragion di Stato*; *La Ragion di Stato dopo Meinecke e Croce. Dibattito su recenti pubblicazioni*. Atti del seminario internazionale di Torino, 21-22 ottobre 1994, a cura di A.E. BALDINI, Genova, Name, 1999 (il volume si chiude con una rassegna bibliografica che elenca i contributi usciti a stampa sulla Ragion di Stato dal 1860 al 1999, curata dallo stesso Baldini). A molti di questi saggi si farà riferimento puntuale nelle pagine che seguono. In generale, sulla questione si veda anche R. BIRELEY, *The Counter-Reformation Prince. Anti-Machiavellianism or Catholic Statecraft in Early Modern Europe*, Chapel Hill-London, The University of North Carolina Press, 1990.

⁵ L’espressione, di origine aristotelica, è utilizzata variamente nel Quattro e nel Cinquecento per definire una moltitudine di opere pedagogiche. Essa appare esplicitamente nella lettera dedicatoria di Castellini premessa all’*Asdrubale*, e sarà poi ripresa da Pomponio Torelli a fine secolo; si veda P. MONTORFANI, *Uno specchio per i principi*, e quanto detto precedentemente. Sul genere degli *specula principum*: L.K. BORN, *The Perfect Prince: a Study in Thirteenth – and Fourteenth – Century Ideas*, «Speculum», III (1928), pp. 470-504; R. BRADLEY, *Backgrounds of the title “Speculum” in Mediaeval Literature*, «Speculum», XXIX (1954), pp. 100-15; D. QUAGLIONI, *Il modello del principe cristiano: gli specula principum fra Medioevo e prima Età Moderna*, in *Modelli nella storia del pensiero politico*, vol. I, a cura di V.I. COMPARATO, Firenze, Olschki, 1987, pp. 103-22.

⁶ Su questo si veda in particolare quanto detto in precedenza e la bibliografia relativa citata nella nota 17 del cap. 5. Sulla scorta dei già ricordati contributi di COSENTINO, *Tragiche eroine*; EAD., *La musa tragica*, si può notare come molti dei comportamenti presentati come virtuosi nelle tragedie sono coerenti con quanto preconizzato nei trattati sull’educazione della donna come dell’uomo; si vedano per esempio gli articoli raccolti 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; *Traité de savoir-vivre en Italie. Trattati di saper vivere in Italia*, a cura di A. MONTANDON, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1993; *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*, a cura di G. ZARRI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1996.

⁷ Si veda più avanti in questo stesso capitolo.

approfondire la riflessione sul potere e le sue derive assolutistiche, sul fragile equilibrio fra giustizia, utile e morale⁸.

Che il *Principe* di Machiavelli abbia segnato indelebilmente la trattatistica politica è un dato di fatto: pochi testi hanno innescato così tante reazioni e stimolato la coscienza etica e civile dei letterati, e non solo, per un così lungo periodo⁹. Ma, naturalmente, pur essendo di gran lunga la più nota, l'opera del Segretario fiorentino non è l'unica ad affrontare, più o meno direttamente, il problema dell'agire politico¹⁰; e, verso la fine del Cinquecento, Giovanni Botero, in reazione alle affermazioni machiavelliane, propone un sistema politico che avrà largo seguito nel Seicento¹¹. I testi tragici che ci interessano

⁸ Si veda anche quello che afferma CHERCHI, *Il tramonto dell'onestade*, pp. 162-63: «Nel complesso le ricerche sulla morale rimanevano incagliate entro una tradizione così potente [platonismo, aristotelismo, stoicismo, cristianesimo] che, nonostante le sue sconfitte pratiche, sopravviveva grazie all'accademia e all'infinito numero di trattati sempre ripetitivi e destinati ad un pubblico limitato. [...] Sembra che la disciplina della morale sia rimasta abbastanza omogenea e astratta rispetto alla vita e alla cultura che, invece, avvertiamo in costante movimento e mutamento. Se vogliamo avvicinarci alla "vita morale", alla cultura del Cinquecento, dobbiamo leggere gli scrittori di storia, i trattatisti di politica, i "moralisti" o gli autori di sermoni, certamente più vicini alla realtà di quanto non lo siano i filosofi morali i quali vedono il comportamento umano dal punto di vista del "sommo bene". [...] Sembra abbastanza corretta l'impressione di una sfasatura fra i modelli elaborati dai filosofi morali e i problemi in cui quella società si dibatteva. Si può dire che i filosofi morali prospettassero soluzioni "ideali" che la realtà di fatto rifiutava o perché inattuabili o perché semplicemente le sentiva ormai come estranee. Detto ancora in altro modo: l'onestade rimaneva sempre un ideale, ma le esigenze reali la decostruivano e da nozione sintetica qual era, combinando l'utile all'onesto, si orientava verso una soluzione analitica con l'onesto da una parte e l'utile dall'altra. È chiaro che in queste condizioni l'onesto fosse costretto a cambiare natura e l'utile dovesse trovare anch'esso una sua autonoma identità».

⁹ Cfr. Y.-CH. ZARKA, *Raison d'État et figure du prince chez Botero*, in *Raison et déraison d'État. Théoriciens et théories de la raison d'État aux XVI^e et XVII^e siècles*, a cura di Y.-CH. ZARKA, Paris, PUF, 1994, pp. 101-20, alle pp. 103-04: «En effet, les positions de Machiavel ont eu un double effet direct et indirect dans l'élaboration des doctrines de la raison d'État. L'effet direct consiste dans la reprise déplacée, transformée, voire même travestie de certains préceptes machiavéliens. L'effet indirect est aussi considérable, il tient au fait qu'il n'est plus possible de penser, après Machiavel, une théorie de l'art de gouverner dans les termes qui prévalaient avant lui. Machiavel a en effet brisé le miroir des princes où la royauté s'est réfléchi, selon des modalités évidemment diverses, au cours du Moyen-Âge et de la Renaissance humaniste, dans l'image exemplaire et idéalisée du prince parfait et à travers une homologie entre le gouvernement domestique et le gouvernement de la communauté politique».

¹⁰ Rinuncio a fornire indicazioni bibliografiche su Machiavelli e sul *Principe*, che in questa sede non potrebbero che essere generiche e scontate. Non sarà naturalmente un caso, come è già stato notato, che le prime esperienze tragiche cinquecentesche avvengano a Firenze, e che gli autori frequentassero, al pari di Machiavelli, l'ambiente culturale degli Orti Oricellari.

¹¹ L. FIRPO, nell'Introduzione a G. BOTERO, *Della ragion di Stato*, a cura di L. FIRPO, Torino, UTET, 1948, n. 31, afferma che il concetto di ragion di Stato acquista statuto dottrinale pro-

si situano proprio nel corso del cinquantennio che separa la pubblicazione del *Principe* (1532) da quella della *Ragion di Stato* (1589), e sembrano riflettere – non si oserebbe dire anticipare – il cambiamento culturale intercorso tra i due estremi, senza dubbio influenzato dalla cultura tridentina e post-tridentina e dalla necessità di riadattare il pensiero di Machiavelli, ritenuto eccessivamente spregiudicato¹². Nel *Principe* veniva presentato un aspetto della politica fortemente contrastante rispetto all'immagine che ne aveva offerto sin lì la tradizione; nelle scritture di argomento politico successive è dunque impossibile tornare in modo automatico alla visione delle trattazioni umanistiche sul sovrano ideale: per questo, la lezione machiavelliana è in seguito rielaborata presentando la politica nel suo agire reale, ma che non può essere del tutto slegato dall'ambito morale – della morale religiosa, in primo luogo cattolica (e anzi cristiana nel suo essere facilmente adattabile all'ideologia protestante)¹³. In quest'ottica, diventa particolarmente impor-

prio a partire dal momento in cui riceve la propria puntualizzazione teorica con Botero.

¹² Tra gli studi che si sono occupati di rilevare le differenze di posizionamento tra gli autori che trattano di politica in questo periodo storico, cercando di far emergere in particolare gli elementi del tutto o parzialmente impliciti, si ricordano almeno L. FIRPO, *Il pensiero politico del Rinascimento e della Controriforma*, Milano, Marzorati, 1966; R. DE MATTEI, *Il problema della "ragion di Stato" nell'età della Controriforma*, Milano, Ricciardi, 1979; M. SENELLART, *Machiavélisme et raison d'État*, Paris, PUF, 1989; A. STEGMANN, *Modules antiques et modernes dans la "Ragion di Stato" et leur fonctionnement*, in Botero e la "Ragion di Stato". Atti del convegno in memoria di Luigi Firpo (Torino, 8-10 marzo 1990), a cura di A.E. BALDINI, Firenze, Olschki, 1992, pp. 23-40; R. VILLARI, *Politica barocca. Inquietudini, mutamento e prudenza*, Roma-Bari, Laterza, 2010, in particolare nel capitolo *La cultura politica italiana dell'età barocca* (pubblicato in precedenza come articolo nel 1998, pp. 5-31), parla addirittura di "popolarità" per quanto concerne la ragione di Stato, attribuendo il motivo di questo successo tra il "pubblico" in primo luogo alla Chiesa: «La riflessione sulla ragion di Stato ha avuto, tra i suoi meriti, anche quello di rendere in qualche misura popolare il discorso sulla natura della politica. [...] All'origine della popolarità di quei temi ci fu, molto probabilmente, non tanto la trattatistica dei maggiori teorici, quanto invece la predicazione religiosa più strettamente legata alle prime posizioni elaborate dalla Controriforma sulla politica e suo rapporto con la morale e la religione. Nella fase iniziale, infatti, la Chiesa cattolica tentò di respingere e negare ogni possibilità di considerazione autonoma della ragion di Stato: valanghe di maledizioni e di impropri furono riversate contro colui che di quella autonomia era considerato il "diabolico" inventore e assertore, Niccolò Machiavelli, da scrittori "integralisti" come Antonio Possevino, Tommaso Bozio, Ciro Spontone e dalla schiera dei loro seguaci e ammiratori. L'offensiva, rivolta inizialmente ad affermare una visione della politica rigidamente subordinata ai canoni morali e religiosi, e quindi alla Chiesa e al suo programma di difesa e di riconquista, continuò ancora nel Seicento, sviluppandosi e arricchendosi soprattutto con l'opera di Roberto Bellarmino. Atteggiamenti analoghi si diffusero anche, com'è noto, nel mondo protestante». (pp. 14-15).

¹³ Per la vicinanza tra Machiavelli e Botero si veda in particolare K.C. SCHELLHASE, *Botero, Reason of State, and Tacitus*, in Botero e la "Ragion di Stato", pp. 243-58. Egli afferma, per esempio (p. 245): «On the one side, Botero is like a true son of Machiavelli. He can step into the

tante per i sovrani l'apparenza del potere, la capacità, da parte tanto di chi governa quanto degli scrittori, di mettere in luce i lati positivi del sovrano (reali o fittizi), e di nascondere all'inverso quelli negativi – che non vengono tuttavia negati. È una convenzione storiografica definire il Seicento “il secolo della dissimulazione”, legando lo sviluppo della teoria politica del periodo in questione all'influenza di Machiavelli e di Tacito, senza dimenticare l'importanza proprio di Botero nel tentativo di riunire politica e morale¹⁴.

Con sintomatica coincidenza, la tragedia cinquecentesca (ri)nasce nel momento in cui entra in crisi il mito del sovrano che possiede tutte le virtù e nessun vizio, quando si impone la consapevolezza che l'agire politico è costretto a distanziarsi, il più delle volte, dai precetti della morale. Essa riflette dunque il tentativo di mettere in luce i comportamenti del principe e di analizzarli in modo da offrire nuove indicazioni pratiche. La tragedia diventa quindi il genere letterario scelto per rappresentare i problemi che si pongono non solo a chi regna, ma anche a chi si trova a collaborare con il principe o a subirne le decisioni. Machiavelli, Guicciardini e tutta una serie di altri autori si interrogano su questi aspetti. Il principe “perfetto” non esiste nemmeno per Botero; ma a suo modo di vedere si può cercare, in particolare attraverso gli esempi del passato, di valutare i comportamenti positivi e negativi. I testi tragici si inseriscono implicitamente nel dibattito coevo sul potere politico, e riflettono sui problemi sociali della loro epoca.

Riflessioni politiche in tragedia

La possibilità stessa di “dire la verità al principe” (riprendendo il titolo castiglionesco di un celebre contributo di Claudio Scarpati)¹⁵ non è soltanto

prince's mind in distrusting the common people, in suppressing rebellion, in providing common soldiers with as little education as possible, in acquiring wealth at the expense of others, and in eradicating heretics. Yet, on the other side, as though Botero was only a naive observer who never entered in the halls of princes, he expects the prince to keep his word, always act in conformity with God's law, and, in general, be “noble, perfect, excellent, and remarkable” (II, 11). Yet, underneath these inconsistencies and problems lies the real Botero, the real value of his political thought, and, in result, the true value of his contribution to seventeenth century ideas about reason of state».

¹⁴ Si veda VILLARI, *Politica barocca*, che cita in questo senso le opere di Torquato Accetto, *Della dissimulazione onesta* (1641), e i *Ragguagli di Parnaso* di Traiano Boccalini. Le pp. 212-39 di CHERCHI, *Il tramonto dell'onestade*, offrono una sintesi sul *Principe* e sui discorsi post-machiavelliani, alla quale senz'altro rinvio.

¹⁵ C. SCARPATI, *Dire la verità al principe*. La difficoltà di chi sceglie di opporsi al sovrano è testimoniata da uno dei capitoli di AMMIRATO, *Discorsi sopra Cornelio Tacito*, XIX, vi: “Che non

un tema centrale degli scritti politici o dei trattati sul comportamento – che insistono sulla necessità, per il sovrano, di essere affiancato da fidati consiglieri cui sottoporre i propri dubbi relativi alla giustizia –, ma è oggetto di discussione o di rappresentazione in diverse tragedie nel corso del secolo.

Nelle tragedie sono presentati personaggi che mostrano al sovrano la realtà, tentano di riportarlo, necessariamente, alla ragione, si oppongono alle tendenze tiranniche e sopportano le inevitabili conseguenze che ciò comporta¹⁶. Talvolta è la protagonista femminile a farsi portavoce di una ragione legata prima di tutto all'ideale della giustizia, opponendosi al comportamento tirannico teso unicamente all'utile personale (come Cleopatra nell'omonima tragedia di Spinelli o Marianna in quella di Dolce, sull'esempio dell'*Antigone* sofoclea, della *Sofonisba* trissiniana e della *Rosmunda* di Rucellai, per non citare che i casi più eclatanti), e non più soltanto volta a difendere le "ragioni del cuore" contro le ragioni della politica, che a tratti prefigura la "ragione di Stato" (come era il caso, tra gli altri, nella *Canace* di Speroni, nell'*Orazia* di Aretino, ma anche dalla *Romilda* e dalla *Scilla* di Cesare de' Cesari)¹⁷. Altre

si maraviglino i principi, se è detta lor la bugia".

¹⁶ Si veda, a questo proposito, quanto notato da LUCAS, *De l'horreur au «lieto fine»*, p. 75: «Le théâtre tragique, de par sa nature même, relève de la problématique de l'être et du paraître, puisque l'une des caractéristiques de la tragédie est d'être le lieu de la parole; les événements, les actions des personnages survenant hors de l'espace tragique, un décalage inhérent à la structure même du genre s'introduit inévitablement entre ce qui se passe "dehors" et ce qu'on dit "dedans", permettant de jouer à volonté sur le rapport entre l'être et le paraître. [...] Giraldi [...] utilise cette composante non seulement comme source inépuisable de retournements, de situations mais comme base de sa vision du monde. Cette tendance est visible surtout dans ses premières œuvres: le dualisme s'y exprime aussi bien sous l'angle religieux (conflit entre l'essence et l'apparence) que social (conflit entre la *fede* et l'*inganno*); il apparaît aussi bien dans les menus détails des intrigues que dans leur structure. Bien sûr, la problématique de l'être et du paraître est fondamentale dans la culture du XVI^e siècle puisqu'elle est l'un des pivots du platonisme fondé sur une dualité entre les essences (le monde des idées) et les apparences (le monde des sens)».

¹⁷ Il termine "ragione di Stato" può assumere sfumature anche molto diverse non soltanto negli autori di trattati politici, ma anche negli studiosi (cfr. A.E. BALDINI, *Le ricerche sulla Ragion di Stato: situazione e prospettive*, in *La Ragion di Stato dopo Meinecke e Croce*, pp. 7-31). Per Tommaso Campanella, ad esempio, la ragione di Stato è «falsam illam politica, quam vocatis de statu rationem», che si contrappone a una "ragione politica" (*ratio politica*) identificata in passato con l'equità e con la giustizia (T. CAMPANELLA, *Quod reminiscuntur*, t. I, a cura di R. AMERIO, Padova, CEDAM, 1939, cit. a p. 62). Anche negli *Aforismi politici* Campanella invita a non confondere la ragione politica degli antichi con la moderna ragion di Stato, che è in realtà un'invenzione dei tiranni, per giustificare la violazione delle leggi morali e religiose (T. CAMPANELLA, *Aforismi politici*, a cura di L. FIRPO, Torino, Giappichelli, 1941, cfr. p. 163). Il fine della politica coincide con la conservazione della *respublica* (intesa come governo della giustizia e della legge; questo era indicato come il fine della politica già in Aristotele, poi ripreso da Cicerone, *De legibus* III, 8, che a sua volta filtra anche in Machiavelli, *Discorsi* III, 41: «Salus

volte è invece uno dei personaggi maschili che gravitano attorno al sovrano (consigliere, servitore, sacerdote) a tentare di temperare i suoi eccessi, assumendo un ruolo di primo piano, in accordo con quanto era esposto, per l'appunto, nei coevi trattati e discorsi politici¹⁸. Egli si trova spesso alleato dell'eroina nella difesa di ragione e giustizia, esponendosi così al pari della donna alle possibili ritorsioni del tiranno. Non mancano tuttavia esempi di servitori che, pur vedendo e riconoscendo i comportamenti devianti del sovrano, non esitano a compiacerlo, non tanto perché essi stessi malvagi, ma semplicemente perché desiderosi di non incorrere nelle sue ire.

Due testi in particolare si distinguono per l'originalità nel trattare i temi fondamentali, rispettivamente, del contrasto tra ragione di Stato e affetti, e del rapporto fra conoscenza e colpa. Nell'*Ifigenia* di Lodovico Dolce il dissidio è tutto interno ai singoli personaggi che si alternano nel difendere posizioni opposte e fundamentalmente agiscono in apparente incoerenza. In realtà, essi mostrano l'effettiva difficoltà esperita dall'uomo a prendere decisioni delle quali capisce la portata e le conseguenze, tentando di mediare fra la propria morale e la propria ragione. Il secondo caso è, ovviamente, quello di Edipo. Nella riscrittura del mito offerta da Anguillara, il sovrano appare quasi ossessionato dal desiderio di sapere la verità; i tentativi degli altri personaggi sono invece volti a proteggerlo, nascondendogli la sua colpa involontaria, risultando però votati al fallimento per l'irriducibile bisogno di Edipo.

Ferma restando la diffusa volontà di mostrare l'opposizione al potere nelle sue derivazioni tiranniche, nei personaggi delle tragedie di metà Cinquecento è possibile riscontrare una varietà di comportamenti che fanno eco a posizioni concettuali e teoriche differenti. Tra l'opportunismo di chi decide

rei publicae suprema lex»), e i mezzi impiegati allo scopo devono essere legittimi; essa si fonda quindi sull'etica del potere. Il fine della ragion di Stato è lo Stato, indipendentemente dalla sua legittimità, e i mezzi devono semplicemente essere efficaci. Una delle virtù fondamentali raccomandata dall'una e dall'altra era la prudenza; ma in un caso si tratta di una virtù legata alla giustizia, nell'altro della capacità di conservare lo Stato in ogni situazione. In questo Campanella si avvicina molto alla concezione di Della Casa.

¹⁸ Il dibattito tiranno-consigliere (il primo spregiudicato, il secondo esponente della legge e della morale), di cui si leggeranno numerosi esempi nelle pagine seguenti, è di origine senecana (es. *Thyestes*, 204 segg.; *Octavia*, vv. 440 segg. e 846 segg.; *Phoen.* 653 segg.; si noti che ad essere presentati qui sono Eteocle e Giocasta, come accadrà anche nella tragedia di Dolce) e diventa topico nella tragedia cinquecentesca – e oltre. Se ne vedano gli esempi in Rucellai, *Rosmunda*, v. 463 segg.; Giraldi *passim*. Anche i capitani “buoni” sono di origine senecana (in particolare, nell'*Octavia*) e diventano un personaggio standard della tragedia (Rucellai, Dolce, Giraldi, ...). Si veda il già citato TERPENING, *Topoi tragici del Cinquecento: la figura del capitano*; B. ALFONZETTI, *Dramma e Storia da Trissino a Pellico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, pp. 8-17.

di non mettere in discussione l'operato del tiranno, i dubbi di chi si interroga sul proprio dovere di fedeltà, le gelosie cortigiane, l'inganno volontario compiuto nei confronti di altri o di sé stessi, e il coraggio di chi, nonostante tutto, decide di assumere le conseguenze delle proprie azioni dettate da ciò che è ritenuto giusto, avrà un ruolo fondamentale anche la parola, sia essa taciuta o, al contrario, proferita.

I vari personaggi si muovono attraverso una rete di relazioni nelle quali sono in grado o meno di esercitare la propria autorità e libertà, di fare e di far fare. Al centro della rete si pone il detentore del potere assoluto, nei confronti del quale si sviluppano le frequenti opposizioni degli altri personaggi. Questi contrasti nascono da un lato dall'espressione di volontà divergenti, dall'altro dalle diverse concezioni della giustizia e del potere. Esistono tuttavia altre forme di potere, immateriali o concrete, rappresentate in questi testi: da un lato, i poteri del Fato, della Fortuna o dell'amore (contro i quali, da quello che emerge in questi testi, nulla può l'uomo, e che saranno trattati nel prossimo capitolo), e, dall'altro, i poteri "umani" della seduzione, della persuasione (intellettuale o violenta) e della calunnia, dei quali si tratterà nelle pagine che seguono.

Re giusti ed empi tiranni

La prima delle distinzioni presentata in queste tragedie è tra il "re giusto" e l'"empio tiranno"¹⁹. Il primo è visto come l'uomo politico cosciente delle

¹⁹ Utilizzo queste formule distintive per chiarezza, benché possano sembrare tautologiche, soprattutto negli ideali: il tiranno è sempre empio, folle, insicuro, e il re è per necessità giusto; cfr. ISIDORO, *Etymologiae*, IX 3 5: «Rex eris si recte facies; si non facies non eris». Per il ritratto tipico del tiranno, si veda G. FERRAÙ, *Introduzione* a B. PLATINA, *De principe*, Messina, Il Vespro, 1979, pp. 5-33. Sulla distinzione tra re e tiranno si veda BERTINI, «*Hor con la legge in man giudicheranno*», pp. 35-51 (in generale) e pp. 52-155 (nelle tragedie in particolare, compreso il problema del re e padre che deve agire da giudice pubblico e privato); tutti gli esempi sono posteriori al periodo approfondito nel mio studio, ma ne confermano i risultati: il periodo di metà secolo è ancora caratterizzato da dibattiti e posizioni più o meno divergenti, mentre dagli anni '70 il messaggio si fa più coerente. Un ampio e dettagliato paragone tra le due figure regnanti (modellato su ARISTOTELE, *Pol.* V 1314a 1-29) è presentato in ERASMO, *Institutio principis christiani*, pp. 74-76: «Tyranno propositum est sequi quicquid animo collibuit, regi contra quod rectum sit et honestum; tyranni praemium divitiae, regis honos qui virtutem consequitur; tyrannus administrat metu dolo ac malis artibus, rex sapientia integritate beneficentia; tyrannus sibi gerit imperium, rex reipublicae; tyrannus barbarico satellitio et conducticiis latronibus tuetur incolumitatem suam, rex se sua erga cives beneficentia et civium erga se benevolentia satis tutum putat. Tyranno suspecti sunt et invisus quicumque civium virtute prudentia aut auctoritate pollent. At hos rex ut adiutores et amicos potissimum amplectitur. Tyrannus aut

necessità del governo (ne sono esempi Aristobolo, Asdrubale, e, in parte, lo stesso Edipo), che deve perseguire in ogni caso, anche se contrastano con il proprio utile personale; il secondo è topicamente privo di morale, ma anche, ed è un punto importante, di riflessione politica²⁰.

In generale la caratterizzazione è subito chiara: Tolomeo, nella *Cleopatra* di Spinelli, è sin dall'inizio definito sovrano indegno e usurpatore del regno del fratello, che ha ucciso²¹; Tereo, nella *Progne* di Domenichi, è machiavellianamente fiero di essere temuto da tutto l'emisfero boreale:

stupidis delectatur, quibus imponat, aut sceleritatis, quibus ad suae tyrannidis praesidium abutatur, aut adulatoribus, a quibus audiat quod libenter facit. Contra regi sapientissimus quisque gratissimus est, cuius consilio possit iuvari; quo quisque melior est vir, hoc pluris facit, quod huius fidei tuto possit credere et liberos amat amicos, quorum consuetudine reddatur melior. Et regum et tyrannorum multae sunt manus, multi oculi, sed longe diversa membra. Tyrannus hoc agit, ut civium opes ad paucos eosque pessimos conferantur ed adtenuatis suorum viribus suam communiat potentiam; rex hoc maxime in suo fisco esse ducit, quod in aere sit civium. Tyrannus hoc agit, ut omnes sibi legibus aut delationibus habeat obnoxios, rex libertate civium delectatur. Tyrannus metui studet, rex amari. Tyrannus nihil aequae suspectum habet atque civium bonorum et civitatum concordiam, qua praecipue gaudent boni principes. Tyrannus gaudet inter cives factiones et dissidia serere et simultantes forte fortuna obortas diligenter alit ac provehit atque his rebus ad suae tyrannidis communitatem abutitur. At hoc unicum regi studium est civium concordiam alere, et si quid ortum fuerit dissensionis continuo rem inter eos componere nimirum intelligens hanc esse gravissimam rerum publicarum pestem. Tyrannus, si senserit florere rempublicam, repertis titulis aut immissis etiam hostibus bellum excitat, ut hac occasione vires suorum adtenuet. Contra rex omnia facit ac patitur, quo pacem publicam reddat perpetuam intelligens ex bello semel omnia reipublicae mala proficisci. Tyrannus leges constitutiones edicta foedera denique sacra profanaque ad sui capitis tutelam aut instituit aut pertrahit. Rex haec omnia publico metitur bono».

²⁰ Sarà bene ricordare che nella teorizzazione politica espressa da Guicciardini nel *Dialogo* (che si avvicina qui "pericolosamente" a Machiavelli), è prevista anche la possibilità che il sovrano giusto sappia – pur se *oborto collo* – utilizzare mezzi che possano portargli accuse di scarsa coscienza: «E se vi dicessi che, procedendo così [*eliminando tutti i nemici*], si acquisterebbe nome di crudeltà ed anche di poca coscienza, io vi confesserei l'uno e l'altro; ma vi direi più oltre che chi vuole tenere oggidì e' domini e gli Stati debbe, dove si può, usare la pietà e la bontà, e dove non si può fare altrimenti, è necessario che usi la crudeltà e la poca coscienza [...]. [...] è impossibile regolare e' governi e gli Stati, volendo tenerli nel modo si tengono oggi, secondo e' precetti della legge cristiana» (pp. 161-62). Questa possibilità è negata, invece, negli scritti di Botero, che pone la religione come limite della ragion di Stato (si veda ad esempio BOTERO, *Della ragione di stato*, II. xv, ed. BENEDITTINI-DESCENDRE, p. 86).

²¹ Come ho cercato di mostrare nel mio *Verità e potere*, Tolomeo può essere indicato come l'epitome del tiranno: usurpatore, lussurioso, ingordo, bestemmiatore, eccessivamente guardingo, pronto a ridurre al silenzio le critiche (in particolare, infastidito dai tentativi del Sacerdote di temperare i suoi comportamenti), insomma un sovrano assoluto e dissoluto, accecato dal potere. Tanto è vero che il suo comportamento è giudicato, dalla Balìa di Cleopatra, come al di là di ogni possibile menda: «Ah che non giova la riprensione / in un cor ostinato, e senza freno: / e chi fa questo se gli può ben dire, / nell'acqua solca, e nell'arena semina» (SPINELLI, *Cleopatra*, a. I, vv. 194-97).

Treman de le mie forze, et del mio nome
 l'ultime genti de la Thracia; et ogni
 parte, che è sottoposta al freddo polo,
 trema di me: [...].²²

Al contrario, non mancano sovrani esemplari, non solo perché possiedono le caratteristiche virtuose ritenute essenziali all'uomo buono, ma soprattutto perché fanno uso della giustizia. Aristobolo nell'*Antigono* di Conte di Monte è presentato come governante giusto: egli ha portato il regno alla prosperità, non da ultimo perché chiede spesso consiglio alla consorte, la regina Alessandra, della quale elogia la fedeltà e l'ingegno, e si affida alle indicazioni del sacerdote che è incaricato di interpretare il volere divino²³. Aristobolo stesso tratteggia le caratteristiche del buon principe, che si preoccupa per le sorti del regno e dei suoi sudditi, anche dopo la sua morte:

E, perché sempre buon principe deve
 il comodo, e l'honor de la sua gente
 preporr' a l'util proprio, e affaticarsi,
 acciò che viva riposata, e lieta²⁴,
 un acerbo coltel l'alma mi passa:
 che veggo già questa città distrutta,
 e 'l popol sparso per paesi strani

²² DOMENICHI, *Progne*, atto I, scena II (non numerati), p. 15, vv. 196-99. Si è già avuto modo di ricordare nel capitolo precedente il commento del Coro, che critica l'insofferenza dei sovrani alle leggi (pp. 53-54, vv. 1346-57): «Pochi del sacro honor vivon contenti / Principi, et sopra ogniun sono insolenti. / Essi la fede, e 'l santo maritale / giogo, qual cosa vil prendono a gioco: / per lor si stima poco / l'honore, e 'l nome pio, che tanto vale: / non è sicuro loco / da la lussuria lor sangue, né legge, / che non può nulla a raffrenar chi regge. / Hoggi vie più che mai pronto è il furore / A ogni infame abominevol cosa: / et tutto è giusto, et lecito a chi impera». Tornerò a breve sull'argomento.

²³ Qui sembra davvero di poter leggere in filigrana quanto in seguito esposto da Botero nella *Ragion di Stato* (II. xv), per cui il principe deve affidarsi ai consigli delle persone fidate, ma soprattutto delle guide religiose; cfr. ed. BENEDITTINI-DESCENDRE, p. 87: «Per lo che sarebbe necessario che il prencipe non mettesse cosa niuna in deliberazione nel consiglio di Stato che non fosse prima ventilata in un consiglio di coscienza nel quale intervenissero dottori eccellenti in teologia et in ragione canonica, perché altramente caricherà la coscienza sua e farà delle cose che bisognerà poi disfare, se non vorrà dannare l'anima sua, e dei successori».

²⁴ Il *topos*, di origine antica (per es. PLATONE, *Repubblica*, VI, 519e; ARISTOTELE, *Politica*, III, iv; *Eth. Nic.* 1094b 4-11 1097b 22-1098b 8, 1130a 8-13; CICERONE, *De off.* I xxv) e applicato alla base al buon cittadino, è largamente presente nella trattatistica politica umanistico-rinascimentale, che lo trasferisce al sovrano: cfr. ERASMO, *Institutio principis christiani*, Dedic: «non possum aliud quaesisse videri quam publiicam utilitatem, quam ut regibus ita et regum amicis ac famulis oportet unicum esse scopum»; AMMIRATO, *Discorsi sopra Cornelio Tacito*, libro XII, discorso primo: *Della ragione di Stato*.

da nuova, e dura servitute oppresso;
 il qual sotto gl'auspici di mio padre,
 e 'n questo breve tempo del mio regno
 ricoverato havea gl'antichi honori:
 tal che, dapoi che sciolse 'l duro giogo
 de la superba, et empia Babilonia,
 giamai non visse in più felice stato.²⁵

Anche Antigono, fratello di Aristobolo, è amato da tutti: è generoso, è un valente soldato (è capo dell'esercito, che lo adora come un dio), è gradito al popolo perché segue il comando del fratello maggiore e suo sovrano, cui è fedele²⁶. La sua unica pecca è l'essere per natura desideroso di allargare i confini del regno, e quindi propenso alla guerra – che è vista da Aristobolo, topicamente, come una condizione sempre portatrice di lutti e infelicità. Anzi, per la protezione del regno Antigono è pronto a tutto:

Ov'è dubbio de' regni, non conviensi
 Proceder con giudicii lunghi, e lenti:
 ma subito troncar le cagion tutte,
 che posson' apportar danno, e roina,
 non aspettando di pentirsi in vano.²⁷

La protezione del regno come fine ultimo del sovrano è *topos* classico e umanistico; in molti affermano che la guerra è giustificata soltanto in caso di difesa, e non per ambizione di ampliare il proprio dominio o per ricerca di gloria²⁸. La sete di potere e di gloria è d'altro canto criticata nella *Romilda*

²⁵ MONTE, *Antigono*, c. 3v-4r; vv. 146-59 (la tragedia non presenta divisioni in atti e scene). Allo stesso modo, il Sacerdote indica, nella *Cleopatra* di Spinelli, tutte le caratteristiche che mancano a Tolomeo per essere considerato un "vero" sovrano: «Ahi, che ti mancan le parti migliori, / che son giustizia, prudenza e fortezza, / religion e temperanza e fede. / Queste son quelle che fanno un Re vero, / e non l'altre apparenze esterne e false» (SPINELLI, *Cleopatra*, a. II, vv. 502-06).

²⁶ La necessità del favore popolare si trova sia nel *Principe* di Machiavelli (capp. 19 e 20), sia in tutti i trattati dell'Umanesimo e del Rinascimento.

²⁷ MONTE, *Antigono*, c. 15r, vv. 778-82. E cfr. AMMIRATO, *Discorsi sopra Cornelio Tacito*, I, vi: «Che i principi la deono considerar molto bene circa l'allargar l'imperio». Ma si veda anche quanto afferma BOTERO, *Della ragion di stato*, p. 70: «I consigli lenti convengono a' precncipi grandi, perché debbono attendere più presto a conservare che ad acquistare. [...] I pronti e gli spediti più a quei che attendono più presto ad accrescere che a conservare. [...] Ma ne' casi urgenti e precipitosi nissuna cosa è peggiore che i consigli e partiti mezani».

²⁸ Cfr. per es. BOTERO, *Della ragion di stato*, I, iv «Qual sia opera maggiore, l'aggrandire, o il conservare uno Stato»; SABBA DA CASTIGLIONE, *Ricordi* (Venezia, per Paolo Gherardo, 1554), LXXIII: «Qual deve essere il precncipe», c. 23v-31r, in particolare c. 23v.

di Cesare de' Cesari (in accordo con quanto esposto nei trattati politici); questa volta il pericolo proviene però dall'esterno del regno, assediato dal re barbaro Calcano. Romilda, regina vedova, si scopre innamorata del nemico, e si convince che, per salvare sé stessa, i famigliari e i sudditi, l'unica soluzione è sposare l'assediante (il che le permetterebbe di dare seguito alla propria passione). A nulla valgono, naturalmente, le messe in guardia della nutrice, che sottolinea come la pietà, già spesso assente nel cuore degli uomini in tempo di pace, sicuramente non vi si troverà in guerra («tra gli irati ferri»), un momento drammatico durante il quale accade persino di non rispettare i legami di sangue:

Oimè figliuola, a grande impresa, a grande
speranza armi il tuo cor, vuoi che pietade
sovente in pace dagli humani petti
sbandita, regni tra gli irati ferri,
ove mal si perdona
al proprio sangue ancora?²⁹

Romilda è certa che Calcano rispetterà la parola data; ma la nutrice ancora una volta tenta di farla ragionare, perché «La fede per regnar spesso si rompe» (c. 5r, v. 228)³⁰. La necessità di mantenere la parola data era un tema assai discusso, proprio perché Machiavelli aveva, eccezionalmente, affermato che la *fides* non era più un attributo indispensabile al Principe (si tratta del celebre capitolo XVIII)³¹. In questo caso, l'idealismo opportunistico di Romilda si scontra con la *Realpolitik* della nutrice.

²⁹ CESARI, *Romilda*, atto I, scena II, c. 4v, vv. 217-22.

³⁰ Naturalmente, Calcano non manterrà la promessa (come viene preannunciato da eventi sovranaturali): ucciderà i cittadini, accecherà le figlie di Romilda prima di gettarle in prigione, e dopo aver celebrato finte nozze con la regina la condannerà a morte, con la scusa di punirla per il proprio tradimento nei confronti del regno e dei figli (atto IV, scena II, cc. 20r-v, vv. 938-44): «Ecco donna, com'io la fede in tutto / serbata d'ho, e la mia destra in pegno / havesti già, che tu mi sei consorte. / Ma com'io son fedel non ti sia grave, / ch'io mi dimostri giusto, onde punisca / il fallo tuo, che traditrice fosti / de la propria città, de i proprii figli». Coro e Nutrice non possono che criticare coloro che ingannano chi si fida (ai traditori di chi si fida era già stato riservato il nono e ultimo cerchio dell'Inferno dantesco).

³¹ Quasi di sfuggita ne parla BOTERO, *Della ragion di Stato*, II xi «De' modi di conservare la riputazione»: «Non è di minor momento il mantener la parola, perché procede da costanza d'animo e di giudicio»; più ampio il commento di AMMIRATO, *Discorsi sopra Cornelio Tacito*, XIX, viii «Che un principe dee essere intero osservatore delle sue promesse». PONTANO, *De Principe*, X, afferma che non vi è nulla di più indecoroso di non mantenere le promesse (e invita quindi a riflettere bene prima di dare la propria parola); la questione, ancora una volta, ha origine nell'antichità (per es. CIC. *De off.* I 23).

Successivamente, il Bailo non potrà che lamentare un altro aspetto fortemente sanzionato tanto dalla trattatistica quanto dai tragediografi, cioè la sete di potere che spesso colpisce chi già governa, e la cecità nei confronti dei pericoli inevitabili del regnare:

Cercate di regnar, genti mortali;
 cercate haver di maggior parte il freno;
 cercate soggiogar tanti paesi;
 onde maggior il vostro imperio sia,
 senza mai gli occhi aprir; che 'l mortal velo
 vi benda sì, che le sciagure tante
 ne l'oro, e ne le gemme accolte insieme
 non potete mirar con gli occhi infermi;
 e però quando a l'alto seggio ascesi
 s'appresentano a voi gli ascosi danni,
 quanto men aspettati, tanto sono
 da sopportar più faticosi, e gravi.
 Che ritrovate, oimè, ciechi infelici,
 ne i superbi palagi, ne gli honori,
 altro che la miseria in ostro avolta?
 Se segno alcun di regal pompa il capo
 vi circonda d'intorno quant'ha gemme
 tanti son lacci, che l'invidia altrui
 desta contra di voi. Quando vi cuopre
 gli homeri ornato manto, riguardate
 a la parte di dentro, ch'a le membra
 v'è più vicina, e non quello ch'ammira
 chi intorno sta, perché quindi si vede
 porpora, et oro che gradisce tanto,
 quindi sono i sospetti, e l'alte pene,
 quinci i tormenti, e non creduti affanni.
 Tal che quel che diletta a gli altri aggrada,
 ma quel ch'affligge, che tormenta, e nuoce
 a voi sol nuoce, voi tormenta, e affligge,
 quando lo scettro ne la destra havete,
 pensate che timor quello dimostra,
 e perché sempre seco il timor porta
 l'odio, da voi pensate, quel ch'io taccio.
 Ma poi chi è tanto cieco, che non veda
 Che d'ogni altezza è fin bassezza estrema?³²

³² Ivi, atto II, scena I, cc. 6r-v, vv. 262-96. Anche tutto questo discorso riprende e sviluppa un tema già presente nella letteratura classica; cfr. più avanti la nota 95.

La difficoltà e il pericolo insiti nell'esercizio del potere sono presenti anche nella *Giocasta* di Dolce. La vicenda ha inizio dopo la scoperta dell'incesto e l'accecamento di Edipo. Eteocle e Polinice avrebbero dovuto alternarsi a capo del regno, ma Eteocle, preso dalle dolcezze del potere (o meglio, del potere assoluto), si rifiuta di cedere il trono a Polinice dopo un anno, come stabilito. Per questo Polinice assedia il regno, usurpato dal fratello – è la sua posizione, sulla quale concorda la maggior parte dei personaggi³³. D'altra parte, come spiega il Bailo, l'eccessivo desiderio di potere è un pericolo, e a esso difficilmente si può resistere:

La cagion, ch'Eteocle et Polynice
conduce, come intendi, a l'odio e a l'armi,
è troppo grande. Et già per questa molti
hanno senza alcun fren rotte le leggi,
et sottosopra le città rivolte.
Troppo figliuola mia, troppo possente
è il desio di regnar, né ben comporta
che solo è in Signoria d'haver compagno.³⁴

Qui Eteocle non ha dubbi, che attanaglieranno invece, come noto, la sorella Antigone: ai suoi occhi Polinice è diventato nemico al momento dell'attacco alla patria, e poco importano le ragioni addotte per giustificare il suo comportamento³⁵. In questo senso, la reazione di Polinice è quella di un

³³ DOLCE, *Giocasta*, atto I, scena I, vv. 156-61, c. 7v: «Poi, che Eteocle nel seggio posto, / ebbrio de la dolcezza, et del diletto / di regnar solo, il suo fratello escluse / da lo scettro non pur, debito a lui, / ma dal natio terren. Che far dovea / dunque il mio figlio dal fratel tradito?».

³⁴ Ivi, atto I, scena II, vv. 308-15, c. 10r.

³⁵ Accenno solo al fatto che, nell'interpretazione sociologica della vicenda di Antigone nell'antica Grecia, la tragedia è vista come mezzo per esemplificare la necessità di obbedire alle leggi della città, distaccandosi da quelle della famiglia; allo stesso modo, la storia di Edipo mostrerebbe l'impossibilità di governare la propria vita unicamente attraverso la ragione. Questo non fa che confermare, se ancora ce ne fosse bisogno, che la tragedia (ma il teatro in generale) viene da sempre utilizzata per discutere i temi caldi dell'attualità di ogni epoca, che possono naturalmente ripresentarsi, più o meno modificati, a distanza di secoli – e questo giustifica naturalmente le riletture delle opere che ho cercato di mostrare in precedenza. Si veda, sul mito di Antigone, G. STEINER, *Antigones: The Antigones Myth in Western Literature, Art and Thought*, Oxford, Oxford University Press, 1984; CH. MEIER, *De la tragédie grecque comme art politique*, Paris, Les Belles Lettres, 1991 [*Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, 1988]; A.W. SAXONHOUSE, *Foundings vs. Constitution: Ancient Tragedy and the Origins of Political Community*, in *The Cambridge Companion to Ancient Greek Political Thought*, edited by S. SALKEVER, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 42-64; e cfr. E. BROWN, *The Emergence of Natural Law and the Cosmopolis*, ivi, pp. 331-63; S. FORNARO, *Antigone. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2012; *Sulle tracce di Antigone. Diritto, letteratura e studi di genere*, a cura di P. DEL ZOPPO, G. LOZZI, Roma,

sovrano che si ritrova a dover difendere il proprio Stato, e che, in accordo con le teorie che vogliono che la conservazione dello stesso abbia la precedenza persino sui rapporti con i consanguinei, è pronto a tutto pur di ottenere il proprio scopo.

Le figure di sovrani esemplari nel reggimento dello Stato, ma che si trovano in difficoltà nell'affrontare problemi famigliari o morali, non sono rare (sintomo della difficile convivenza tra sfera pubblica e privata del Principe). Nell'*Hippolito* di Ottaviano Zara il re Teseo è lodato dai cittadini ateniesi, che formano il Coro, quale "Duca" ideale, capace di rischiarare l'umore dei suoi sudditi con la sua sola presenza, «Signore, e non tiranno»:

[...] andiamo
in compagnia di quel, c'ha di noi cura:
ch'è ben atto villano,
non far nostro dover, come dobbiamo
a quel, da cui la libertade habbiamo.
Questo è 'l nostro riparo in ogni affanno;
Signore, e non tiranno;
conservator, non destruttur di leggi.³⁶

Ippolito è suo degno successore, anche grazie al fatto che Teseo gli fornisce ottimi consigli ed esempi, come si addice a un re e a un padre benevolo³⁷. Ma all'inizio del secondo atto, il famiglio di Teseo si interroga se debba o meno riportare al suo signore i presagi di sventura di cui è venuto a conoscenza; interviene il coro, che lo sprona a fare ciò che è «giusto»:

Co. Dunque non la tacer: ch'è ben ragione,
che discuopra al patrone un fedel servo
il bene, e 'l mal securamente, e presto.

Istituto italiano di studi germanici, 2018; *L'eredità di Antigone. Sorelle e sorellanza nelle letterature, nel teatro, nelle arti e nella politica*, a cura di M. FARNETTI, G. ORTU, Firenze, Cesati, 2019. Sul rapporto tra tragedia greca e politica si vedano inoltre J-P. VERNANT, *Espace et organisation politique en Grèce ancienne* (1965), poi in Id. *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, PUF, 1980, pp. 238-60; J-P. VERNANT, P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, F. Maspero, 1972; J.P. EUBEN (ed.), *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley, University of California Press, 1986; D.M. CARTER, *The Politics of Greek Tragedy*, Exeter, Bristol Phoenix Press, 2007; J. GIBERT, *Greek Drama and Political Thought*, in *A Companion to Greek and Roman Political Thought*, a cura di R.K. BALOT, Oxford, Blackwell, 2009, pp. 440-55.

³⁶ ZARA, *Hippolito*, cc. 8v-9r, vv. 132-69; la citazione ai vv. 159-66.

³⁷ Ivi, c. 9v, vv. 198-201: «O fatti illustri; o che degno consiglio; / o generoso padre, / saggio (come si vede) / ad ammonire, e consigliar il figlio»; c. 10r, vv. 230-31: «Che più si vuole da uno amor paterno, / o da un figliol di tanto padre degno?».

- Fa. Se 'l dico forse poi non crederammi,
com'è costume antico de Signori;
e dirammi, ch'io sogno, e che vaneggio:
e per ben far procaccierommi biasmo.
- Co. Deh, per ben far cagliati puoco il biasmo³⁸.
- Fa. E se pur taccio, come ardirò mai,
(pensando chiaramente di spiacerli)
comparir dove egli volgesse il viso?
Che 'l sospetto, che s'ha celando altrui
quanto li offenderà, scolora spesso
di pallidezza l'huom, che poi non osa
per mirarlo levar gli occhi da terra,
Meglio è, che 'l dica; ma sì ria novella
Apporta a chi la reca ingiuria, e scorno.
S'io taccio de l'honor merto gran scempio.³⁹

Che sia un servitore che teme di spiacere al suo signore, o che sia un Principe che teme il biasimo popolare per le proprie azioni, il dubbio sul comportamento da adottare si ricollega ancora una volta al problema dell'agire morale – volto all'utile collettivo o alla protezione del proprio interesse personale.

Obbedire è meglio che curare?

Il primato dei doveri sui diritti è d'altra parte una costante all'interno di tutti i testi del periodo⁴⁰. Se i sovrani si sottraggono ai loro doveri – in primo luogo, quello di essere buoni governanti – vengono accusati, detronizzati,

³⁸ Problema già sollevato da Dante in *Par.* XVII, nel colloquio con Cacciaguida (in particolare, vv. 115-32).

³⁹ ZARA, *Hippolito*, cc. 11r-v, vv. 264-85. Anche quando Ippolito fugge da palazzo dopo aver subito le *avances* della matrigna il Coro cerca di capire cosa stia succedendo, evitando però di fare congetture e comportandosi così da "suddito modello" (c. 13v, vv. 390-94): «Chi esser può costei di cui si lagna? / Mal s'indovina; ond'è ben gran pazzia, / quel che si dee saper cercar vagando / investigare, e fabricar pensier: / ma udiam, che segue il lamentar di longo».

⁴⁰ Il rapporto di interdipendenza che legava i cortigiani tra loro e con la figura del signore è stato indagato da N. ELIAS, *La società di corte*, Bologna, il Mulino, 1980 (ed. originale tedesca: *Die höfische Gesellschaft*, Darmstad und Neuwied, Luchterhand Verlag, 1975). Nel capitolo III, intitolato *Etichetta e cerimoniale* (pp. 87-146), sono descritti tre caratteri peculiari dell'uomo di corte: 1. L'arte di osservare gli uomini; 2. L'arte di trattare gli uomini; 3. La razionalità della società di corte (controllo dei sentimenti per determinati fini vitali); si vedano in particolare le pp. 127-39.

puniti, uccisi; se le donne osano ribellarsi al volere di padri o mariti, rischiano la morte; se, infine, i servitori non obbediscono, sono sospettati di tradimento, oppure, puntando il dito contro i misfatti dei loro signori, risultano scomodi, e l'ira di chi detiene il potere può in vario modo abbattersi su di loro⁴¹. Anche per questo è bene agire cautamente, come insegna il Coro della *Cleopatra* di Spinelli:

Io t'ho così parlato,
senza più chiaro dirti,
per tema del signor empio e tiranno:
perciò che delle cose dei signori
non bisogna parlarne chiaramente,
ma così in questa guisa
che d'alcun non si possa esser ripresi:
perché son sempre tesi
gl'archi d'accusatori, in ogni parte
per scoccar in color che senza tema
parlano de' signori al modo loro:
però buono è parlar poco ed oscuro;
ma miglior è 'l tacer, e più sicuro⁴².

⁴¹ Cfr. VILLARI, *Politica barocca*, p. 17: «Molte volte, la rivendicazione di giustizia e di volontà di cambiamento, anziché sul richiamo alle dottrine della resistenza al tiranno, si basarono, come ho già accennato, sulla proclamazione dell'obbedienza e della fedeltà al sovrano. I ribelli non volevano a nessun costo essere considerati tali: fu una delle conseguenze apparentemente paradossali del nuovo corso politico e ideale». E si veda anche il capitolo intitolato *Il ribelle* (pp. 97-124, con ampia bibliografia), che afferma come molti dei trattatisti invocchino la tolleranza della tirannia come male minore di contro alla guerra civile; il tirannicidio diventa così figura negativa, cui vengono attribuiti tratti riprovevoli slegati dall'ambito politico e maggiormente pertinenti alla morale (p. 113): «La figura di Bruto perdette la suggestione che aveva acquistato, quasi senza contrasto, nella cultura umanistica. Anziché espressione di libertà, l'esaltazione del tirannicidio fu intesa come un attentato ai valori fondamentali della comunità politica e civile. Orgoglio, torbida ambizione, disprezzo della collettività, inaffidabilità e negazione delle regole dell'onore anche nei rapporti personali: era quello che concretamente, sulla base dell'esperienza, la figura del ribelle suggeriva e che la propaganda ostile tendeva ad amplificare oltre i dati reali e ad estendere anche ai casi che non si prestavano a questi giudizi ed a queste definizioni. A volte l'immoralità e la sfrenatezza sessuale, così come allora erano concepite (libertinaggio, omosessualità), e l'indifferenza religiosa servirono a completare il quadro».

⁴² SPINELLI, *Cleopatra*, atto V, vv. 1882-94. Si tratta del momento in cui l'inconsapevole servo di Tolomeo, incaricato di portare i resti del figlio a Cleopatra, scopre l'accaduto e accusa il Coro di non avergli detto fino a che punto l'azione che stesse compiendo per ordine del re fosse scellerata. Nella *Cleopatra* un altro momento di confronto tra cortigiani, che occupa tutta la terza scena dell'atto terzo, risulta particolarmente interessante, proprio perché, da un lato, viene mostrato ancora una volta il clima di diffidenza e sospetto che regna nelle corti, e, dall'altro, sono messe in opposizione due figure di servitori. Benché contrario all'operato di Tolomeo, il

La paura dei servitori per le reazioni dei sovrani, che nella *Cleopatra* di Spinelli non fa che rafforzare la nomea di tiranno di Tolomeo, nella tragedia di Zara viene al contrario a intaccare l'aura di perfezione di Teseo e di suo figlio. Essa viene evocata ancora una volta dopo che Ippolito è fuggito dal palazzo reale, per sottrarsi all'amore indesiderato di Fedra. Il famiglio del giovane, convinto che sia stato lui a insidiare la matrigna (attribuendogli dunque una colpa che di fatto non ha), si lamenta con il Coro, che dubita tuttavia che Ippolito possa aver compiuto tali azioni; il servitore, però, non esita a credere alle voci, ed esclama: «Basta, così va il fatto» (c. 14v, v. 439). Per questo fugge, temendo che la collera di Teseo si abbatta sui servitori del figlio:

E a me forza è fugir; ch'essendo servo
di lui, temo che Theseo da lo sdegno
spinto non sfoghi l'ira sopra noi:
che spesso avien, ch'altri commetta il fallo;
e caggia poi la pena sopra i suoi.⁴³

Se il sovrano non è in grado di anteporre al proprio bene – o, con altra terminologia frequente in questi testi, al proprio *utile* – quello degli altri, in particolare dei propri sudditi, allora è evidente che le punizioni possono abbattersi anche sugli innocenti⁴⁴. Per questo, il Bailo che tenta di mettere in guardia Tolomeo, nella tragedia di Spinelli, sulle possibili ripercussioni delle sue azioni (uccidendo il figlio e dandone in pasto le carni all'ignara madre egli si è infatti attirato l'ira divina), cede subito alle minacce del tiranno: «Io tacerò, né più v'aprirò bocca: / fate pur tutto quel ch'aggrada a voi, / che troppo ho fatto in ciò l'ufficio mio» (Spinelli, *Cleopatra*, a. IV, vv. 1787-89). E, per lo stesso motivo, nella *Didone* di Dolce il messaggero afferma, dialo-

Bailo critica il sovrano soltanto in privato, quando è certo che nessuno lo senta. Il servo, invece, pare incurante delle possibili spie. Gli ultimi due versi sembrano prefigurare l'ideale della dissimulazione che tanto seguito avrà nel Seicento.

⁴³ ZARA, *Hippolito*, c. 14v, vv. 440-44.

⁴⁴ Non si tratta solo delle punizioni "umane", ma anche di quelle sovrannaturali (divine o del Fato); il legame indissolubile tra il destino del sovrano e quello del suo regno e degli abitanti è notato per esempio nella *Giocasta* di Dolce (Coro I, c. 12v, vv. 440-52): «Quando la luce a chi regge è sparita, / a noi si asconde il giorno, / et sdegna il sol mostrarsi in oriente: / né può sì leggermente / il Principe patir ruina o scempio, / che 'l suddito meschin non senta il danno. / Et di ciò d'anno in anno / scopre il viver human più d'uno esempio. / Così de le pazzie d'i Real petti / ne portano il flagel sempre i soggetti». Per un'analisi del rapporto suddito-principe così com'è presentato in questa tragedia si veda GIAZZON, *Venezia in coturno*, pp. 197-99.

gando con il Coro, che è dovere del servitore approvare l'agire del sovrano, anche se contrario al proprio sentire:

Convien, che sempre il suddito commendi
l'opre del suo Signor, o buone, o rie.
Però che pochi in alto seggio posti,
vogliono udir chi lor racconta il vero.
Anzi quasi a ciascun che stato regge,
de' falsi adulator' la turba è grata.⁴⁵

L'obbligo che lega i servitori all'operato del Principe è esteso anche ai sudditi, tenuti ad appoggiare il sovrano da ragioni legate al dovere morale. Si veda l'esempio del dialogo fra le donne del Coro e Progne, nell'omonima tragedia di Parabosco, in cui le abitanti del regno di Tereo si dicono tenute dalla ragione ad aiutare la moglie tradita del sovrano:

Co. Non si diè ringraziare
altrui giamai di quello,
a cui l'obbligo sprona.
Siam vostre cittadine,
et obbligo teniamo
di far ciò che a voi piace.

Pro. Non troverete legge
che v'obliga al servire
di sì fatta maniera.

Co. C'obliga la ragione.

Pro. Et me ragione ancora
obliga, a non pigliare
in obbligo da voi servizio alcuno.

Co. Regina nostra sete,
et dovete pigliar per vostro sempre
ciò che possiamo noi.

Pro. Donne cortese, almeno
lasciate ch'io non sia

⁴⁵ DOLCE, *Didone*, atto III, scena IV, vv. 875-880, c. 19r. Ad attorniarli di adulatori sono soprattutto i personaggi più abietti di queste tragedie; per esempio, Tolomeo nella *Cleopatra* di Spinelli è solito darsi a gozzoviglie sfrenate con i suoi sodali, che, invece di temperarne i comportamenti, lo spingono ad agire contro l'onesto e il giusto; essi, infatti, «son tutti iniqui / adulatori rei, / che lo confortan sempre / a far opre crudeli, / senza rispetto alcuno / che 'l lodano del male; / onde 'l fanno venire / ogn'or più bestiale» (SPINELLI, *Cleopatra*, atto V, vv. 2125-32). Antesignani dei cortigiani dissoluti nella tragedia del Cinquecento sono Tamule e Allocche nell'*Orbecche* di Giraldis.

tanto scortese a voi,
 ch'io non vi renda grazie
 di quel che a me negar potreste ogn'ora,
 che è il lieto, e buon volere:
 che sol si diè apprezzare.⁴⁶

All'opposto, non è raro trovare servitori convinti che il loro dovere sia quello di attirare l'attenzione del reggente sui suoi comportamenti, nel tentativo di educarlo o di temperarne gli eccessi. Si tratta tuttavia, in questi casi, principalmente di consiglieri o sacerdoti, figure quindi alle quali viene già attribuita una funzione didattica o di sostegno al sovrano. Questa riflessione ricorda indubbiamente il capitolo ventitreesimo del secondo libro del *Correggiano*, in cui ci si chiede «se un gentilomo, mentre che serve a un principe, è obbligato a ubidirgli in tutte le cose che gli commanda, ancor che fossero disoneste e vituperose» (p. 225). La risposta dei diversi interlocutori chiarisce che bisogna «ubidire al signor vostro in tutte le cose che a lui sono utili ed onorevoli, non in quelle che gli sono di danno e di vergogna» (p. 225).

L'essere messi di fronte ai propri vizi, ovviamente, non piace ai sovrani, soprattutto ai tiranni dissoluti. In conseguenza, questo compito è tanto più semplice quanto più il Principe è giusto, come nota per esempio il Prefetto nella *Didone* di Dolce. Lodando su tutte la condizione di libertà, egli afferma che, se ci si ritrova nel ruolo di subalterno, è meglio servire sotto un sovrano degno, che sia inoltre in grado di riconoscere il pregio dei servitori non per la loro nobiltà o ricchezza, ma per i meriti e le virtù. Era il caso di Cartagine, regno felice sotto Sicheo, che anche dopo la morte del re aveva conosciuto e apprezzato il «valoroso petto» della regina Didone, prima che Amore la rendesse cieca. Il Consigliere ribatte sostenendo la necessità da parte dei servitori, in particolare di coloro che possiedono autorità presso i sovrani, di intervenire proprio nel caso di mancanze da parte dei loro Signori:

È di servo e fedel debito officio
 di supplir, dove manca il suo Signore:
 e tanto più di voi, quanto maggiore
 grado tenete a la Reïna appresso,
 et appresso Sicheo teneste ancora.⁴⁷

La necessità di opporsi alle decisioni ritenute contrarie alla morale è sostenuta, in questi testi, da personaggi maschili e femminili. In effetti, l'ub-

⁴⁶ PARABOSCO, *Progne*, atto III, scena V, vv. 957-79, c. 19v-20r.

⁴⁷ DOLCE, *Didone*, atto V, scena II, vv. 1859-1863.

bidienza dovuta al sovrano si scontra talvolta con scrupoli di natura morale, o con un legame di fedeltà sentito come più forte⁴⁸. A criticare le azioni che contrastano con la morale politica che si applica alla gestione dello Stato o, più in generale, con la morale comune, è solitamente una serie di personaggi maschili, come spesso preconizzato dai trattati sull'educazione del Principe. Ad esempio, nella *Marianna* di Dolce il capitano Soemo sente il dovere – nonostante sia cosciente delle possibili ripercussioni – di avvisare la regina dell'ordine ricevuto da Erode, che avrebbe voluto che la moglie fosse uccisa nel caso in cui egli fosse morto lontano dal regno⁴⁹.

Quando il comportamento del tiranno è particolarmente abietto, come nel caso di Tolomeo nella *Cleopatra* di Spinelli, il suo operato è criticato da quasi tutti i personaggi in scena, siano essi maschili o femminili⁵⁰. La critica delle scelte freddamente politiche, che rispondono a leggi create dagli uomini, è invece appannaggio quasi esclusivo dei personaggi femminili. È noto il caso di Antigone, che si oppone per ragioni prevalentemente sentimentali, morali e "religiose" al decreto di Polinice, che aveva vietato la sepoltura del fratello Eteocle. Tuttavia, questa opposizione può assumere tratti più ampiamente politici, accogliendo motivazioni che rinviano alla liceità del rispetto di ordini evidentemente contrari alla giustizia. Se ne veda un esempio nella *Giocasta* di Dolce, quando Antigone critica aspramente Creonte per non

⁴⁸ Il secondo è il caso, prendendo ad esempio l'*Ifigenia* di Dolce, del servo che confida a Clitennestra – al servizio della quale era già prima dell'unione con Agamennone – l'inganno del marito: «Quinci l'amore e 'l debito m'ha spinto / a romper fede al Re vostro marito, / per mantenerla e conservarla a voi» (*Ifigenia*, atto III, vv. 1317-20).

⁴⁹ DOLCE, *Marianna*, atto I, scena I, vv. 384-87. Sulla figura del capitano nelle tragedie di questo periodo si veda il già citato contributo di TERPENING, *'Topoi' tragici del Cinquecento*.

⁵⁰ Fa eccezione, almeno inizialmente, la reazione del servo di Tolomeo incaricato di portare a Cleopatra i resti del figlio. Le donne del coro tentano di avvisare, in modo invero piuttosto indiretto, l'ignaro servitore, che tuttavia oppone alle loro parole una cieca ubbidienza al sovrano (SPINELLI, *Cleopatra*, atto IV, vv. 1761-62). Alla domanda se sappia cosa sta trasportando, egli risponde con trascuratezza: «Non so, né men di saperlo mi curo, / perché 'l Re sì m'ha imposto ch'io lo deggia / portar senza scoprir né pur vederlo / né io né altri, sotto pena grave / della vita, e però voglio obbedirlo» (ivi, vv. 1766-70); e ancora, con spaventosa *naïveté* dopo le insistenze delle interlocutrici: «Sia pur quel che si voglia, io non mi curo; / farò l'ufficio mio, ch'io so pur troppo / che 'l Re non fece mai lodevol cosa, / ma forse che di questo v'ingannate» (ivi, vv. 1774-77). Il sentimento di impotenza del servitore è d'altra parte evidente: «Fia pur di bene o mal, mezzo o cagione, / altro non posso far; ciò ben mi spiace: / ma pazienza, così vuole il nostro / Signor e Re; ed io voglio obbedirlo, / perché ubbidir si deve i signor suoi, / così gli ingiusti, come i giusti e pii» (ivi, vv. 1789-94). Naturalmente diversa sarà la reazione alla scoperta della realtà. Benché colmo di raccapriccio, il servitore ha tuttavia la coscienza pulita: non sapeva, e ha agito unicamente su ordine del suo sovrano, il che lo esenta, a suo giudizio, da ogni colpa (atto V, vv. 1895-99).

aver avuto il coraggio di opporsi alla decisione, dettata da crudeltà e non da ragioni politiche, di Polinice, dando avvio a un lungo dibattito in sticomitia:

- Cre. Tal legge non è mia, ma d'Eteocle.
 Ant. Ei fu crudele; et voi a obedirlo sciocco.
 Cre. Obedir a chi regge è cosa indegna?
 Ant. Indegna, quando il suo comando è ingiusto.
 Cre. Ingiusto è che costui pasca le fere?
 Ant. A lui non si conviene pena sì grave.
 Cre. De la patria non fu questi nemico?
 Ant. Nemico fu chi l'havea spinto fuori.
 Cre. Non prese contra la sua patria l'arme?
 Ant. Non pecca chi acquistar procaccia il suo.
 Cre. Egli mal grado tuo starà insepolto.
 Ant. Io lo seppellirò con queste mani.
 Cre. Presso di lui seppellirai te anchora.
 Ant. Lode fia, due fratei sepolti insieme.
 Cre. Costei prendete, et portatela dentro.
 Ant. Non pensate ch'io lasci questo corpo.
 Cre. Impedir non potrai quel ch'è ordinato.
 Ant. Iniqua legge è il far ingiuria a i morti.
 Cre. Terra nol coprirà, né dee coprirlo.
 Ant. Io vi prego, Creonte, per l'amore...
 Cre. Non gioveranno a te losinghe et preghi.
 Ant. ...che portaste a Giocasta, mentre visse...
 Cre. Sono le tue parole al vento sparse.
 Ant. ...mi concedete, ch'io lo lavi almeno.
 Cre. Questo giusto non è, ch'io ti conceda.
 Ant. Carissimo fratel, l'empio et crudele
 non potrà far con le sue ingiuste forze,
 ch'io non ti basci; et questa cara faccia,
 et queste piaghe col mio pianto lavi.
 Cre. Deh semplice fanciulla, et veramente
 sciocca, non apportar con questi pianti
 tristo e misero augurio a le tue nozze.
 Ant. Viva non sarò mai moglie di Hemone.
 Cre. Ricusi d'esser moglie al mio figliuolo?
 Ant. Non voglio esser di lui, né d'altri moglie.
 Cre. Farò, che ci sarai, vogli, o non vogli⁵¹.
 Ant. Ti pentirai d'havermi usato forza.

⁵¹ Già nel *Digesto* era indicato che «Nuptias, non concubitus, sed consensus facit». Ma l'insistenza su questo aspetto non solo nelle tragedie, ma anche nelle commedie del Cinquecento

Cre. Et che potrai tu far, ond'io mi penta?
 Ant. Con un coltel reciderò quel nodo.
 Cre. Pazza sarai, se te medesima uccidi.
 Ant. Io seguirò lo stil d'alcune accorte.
 Cre. T'intenderò, se tu più chiaro parli.
 Ant. L'ucciderò con questa mano ardita.
 Cre. Temeraria et crudel, ardisci questo?
 Ant. Perché non debbo ardir sì bella impresa?
 Cre. A che fin, pazza, queste nozze sprezzi?
 Ant. Per seguir ne l'esilio il padre mio.
 Cre. Quel, ch' in altri è grandezza, è in te pazzia.
 Ant. Morronne anchor, quando ne fia bisogno.⁵²

Antigone è dunque pronta, come molte eroine tragiche, a morire per i propri ideali di verità e morale⁵³, anche perché è dolorosamente cosciente del fatto che la giustizia, quella messa in atto dagli uomini, non sanziona i potenti, né giudica con equità gli sfortunati: «Padre mio, la giustizia non riguarda / con dritt'occhi i miseri; et non suole / gastigar le pazzie di chi comanda»⁵⁴.

Il principio del *rex legibus solutus*, un re non sottoposto alla legge, che, identificato da Platone, era poi stato criticato da Aristotele (*Pol.* III, 15-17), era ampiamente diffuso anche nella trattatistica coeva – ma tutti o quasi

(e almeno fino a Goldoni) fa intendere quanto la prassi fosse diversa. Si veda la qui la nota 39 del capitolo 7.

⁵² DOLCE, *Giocasta*, atto V, vv. 2765-813, cc. 50r-51r. L'appello alla clemenza è elemento essenziale della trattatistica politica sin dalla classicità – occorre appena ricordare che Seneca vi aveva dedicato un'intera opera –, poi ripreso da tutti gli autori che in essa individuano una delle caratteristiche più importanti del principe (si vedano anche, nei capitoli precedenti, i riferimenti alla clemenza quasi proverbiale di Augusto). Questa è, per molti (Platone, Cicerone, Tommaso d'Aquino – *De regimine principum*, I 9 –, Petrarca, Platina, Patrizi, e altri), la virtù che avvicina il sovrano a Dio. Qui però il punto è un altro: Creonte si ostina a voler applicare le leggi imposte da Eteocle, che per Antigone sono contrarie alla morale e alla legge naturale. Il dibattito si svolge con argomenti che (lo si è visto in precedenza), non sono assenti dalla coeva trattatistica politica: non solo Castiglione invitava i cortigiani a “dire la verità al principe”, ma persino Botero insiste sulla necessità che il sovrano venga consigliato nell'esercizio della giustizia, e che non metta in atto leggi contrarie alla legge divina.

⁵³ Facendo, tra l'altro, ufficio di buon sovrano; cfr. ERASMO, *Institutio principis christiani*, p. 36: «Boni principis esse munus vel sua morte, si fors ita res tulerit, populi commodis consuleris».

⁵⁴ Ivi, atto V, scena V, vv. 2878-2880, c. 52r. E cfr. ULPIANO, *Dig.* I 3 31; AMMIRATO, *Discorsi sopra Cornelio Tacito*, V, vi: «È vero che i principi possono far quel, che vogliono senza esser puniti, poi che sono sciolti dalle leggi»; PALAZZO, *Del governo*, part. 1, cap. III, p. 23: i principi non sono soggetti «alle leggi dell'huomo» e quindi «le possono trasgredire, e correggere»; si veda DE MATTEI, *L'Ammirato e la Ration di Stato come “deroga”*.

sono concordi nell'affermare che questo è possibile soltanto perché il sovrano è, di natura o grazie a chi lo consiglia, mosso dalla giustizia⁵⁵. Pur essendo superiore alle leggi, quindi, egli le rispetta, per dovere morale e per essere d'esempio ai sudditi.

Ma l'intemperanza verso le leggi è una prerogativa diffusa fra i tiranni senecani, modello di quelli cinquecenteschi⁵⁶; e se le leggi degli uomini non puniscono i sovrani, essi sono tuttavia sottoposti ai rivolgimenti della Fortuna, intesa sia come entità a sé stante, sia come elemento che opera in accordo alla giustizia divina, come si vedrà nel capitolo conclusivo di questo lavoro.

La solitudine del potere

Benché posti in posizione di superiorità rispetto alla legge, i sovrani corrono il rischio di essere vittima di altri pericoli. Per proteggersi da queste insidie il principe deve in primo luogo esserne cosciente. Per questo, lo studio è uno strumento essenziale del potere, come affermano all'unisono gli autori dei trattati sull'educazione:

Ne putaris temere dictum a Platone et a laudatissimis viris ita demum beatam fore rempublicam, si aut philosophentur principes aut philosophi capessant principatum. Porro philosophus is est, non qui dialecticen

⁵⁵ BOTERO, *Della ragion di stato*, ed. BENEDITTINI-DESCENDRE, p. 29: «Ma, perché gli uomini sono per l'ordinario imperfetti, [...] bisogna, per rassettare le città e per tenere in pace et in quiete le comunanze de gli uomini che la giustizia vi pianti il suo seggio, e vi faccia ragione. [...] e gli antichi poeti dissero che né anco Giove potrebbe reggere come si conviene i popoli senza l'opera della giustizia; e Platone intitolò i suoi libri appartenenti alla politica, 'Della giustizia' [si tratta della *Repubblica*, tradotta da Marsilio Ficino con il titolo di *De Republica vel de Iusto*]; e non è cosa più propria ad un re che il far ragione [...]»; p. 30: «I re d'Egitto erano tanto gelosi della giustizia, che facevano giurare a' magistrati che non obediressero mai a' loro comandamenti se li conoscessero ingiusti; e Filippo il Bello, re di Francia, proibì a' giudici il far conto o il portar rispetto alle lettere regie che si chiamavano di giustizia, se non le vedevano ragionevoli». E cfr. ERASMO, *Institutio principis christiani* (p. 166), «Cum negant principem teneri legibus, cum semet illi submittunt cum ius in omnia tribuunt, caveat ne statim putet sibi licere quicquid animo collibuit. Bono principi tuto permitti possunt omnia, mediocri non omnia, malo nihil» (v. anche il capitolo dedicato espressamente alle leggi, pp. 216-52).

⁵⁶ *Thyestes* 215-18; *Herc. Fur.* 399-401; GIRALDI, *Euph.* II, I, 30-33, etc. Cito soltanto l'esempio di Sulmone nell'*Orbecche* (atto III, scena 3, vv. 100-107): «Biasimato ne sarò? Che biasimo puote / aver un re di cosa, ch'egli faccia, / le cui opere tutte sotto il manto / real stanno coperte? E come a forza / soffrirle dee ciascun, così lodarle, / o voglia, o no, dal gran timore è stretto. / Questo è proprio de' re, che l'opre ree, / ch'essi si fan, siano da ognun lodate». E cfr. DE MARTEI, *Il pensiero politico italiano*, II, pp. 38-55.

aut physicen calleat, sed qui contemptis falsis rerum simulacris infracto
pectore vera bona et perspicit et sequitur.⁵⁷

Pure, questo non mette del tutto al sicuro il sovrano; chi governa è sempre sul chi vive: calunnie, tradimenti e il peso stesso del potere, con la solitudine che lo accompagna, sono spesso sottolineati dai lamenti dei personaggi, riprendendo un *topos* già senecano e oraziano⁵⁸. Un servo commenta così, ancora nella *Giocasta* di Dolce, l'insensatezza di chi invidia i potenti, perché vede soltanto l'apparenza esterna, senza rendersi conto dei rischi e delle sofferenze che il governo comporta:

Color, che i seggi et le reali altezze
ammiran tanto, veggono con l'occhio
l'adombrato splendor, ch'appar di fuori,
scettri, gemme, corone, aurati panni;
ma non veggon dapoï con l'intelletto
le penose fatiche, e i gravi affanni,
le cure e le molestie a mille a mille,
che di dentro celate e ascose stanno.
Non san, come il vento et le saette
percoton sempre le maggiori altezze⁵⁹.
Così lo stral de la fortuna ingiusta
fere più l'huom, quando più in alto il trova.⁶⁰

⁵⁷ ERASMO, *Institutio principis christiani*, p. 38. Altri (Machiavelli, Botero, Ammirato, etc.) mettono in primo piano lo studio della storia, che fornisce esempi di comportamento buono o cattivo in svariate situazioni.

⁵⁸ Questi lamenti sono topici e di origine classica; nel teatro: per es., EURIPIDE, *Ion.*, pp. 573-74, vv. 621 segg.; *Ifigenia in Aulide*, p. 311, vv. 16 segg. (e si veda CREMANTE, p. 47, su *Sofonisba*, 134 segg.); SENECA, *Phaedra*, 483 segg, vv. 1124-39; *Thy.* vv. 446 segg., Coro 391 segg.; *Herc. Oet.* 644-57; *Octavia* 377 segg., 895-8; ma anche in poesia (HOR. *Carm.* III, 17-24; TIB. I, 1; I, x, 39 segg.). Essi appaiono poi con notevole frequenza nelle *pièces* di Giraldis; per esempio, nell'*Orbecche* II II 611 segg. (CREMANTE, pp. 328-29) si trova un elenco delle miserie dei potenti; nell'*Altile* (I, III) viene criticata l'invidia del potere. Si veda, per questi aspetti, in particolare LUCAS, *De l'horrore au «lieto fine»*. Il luogo comune per cui una vita semplice è preferibile a quella dei potenti, ricca di insidie, si lega generalmente al lamento per la precarietà dei disegni umani; si veda per esempio DOLCE, *Ifigenia*, atto I, vv. 26-36; atto II, coro; atto III, vv. 1143-50; DOLCE, *Marianna*, atto II, scena I.

⁵⁹ Cfr. DANTE, *Par.* XVII, 133-34: «Questo tuo grido farà come vento, / che le più alte cime più percuote».

⁶⁰ DOLCE, *Giocasta*, atto I, scena I, vv. 208-24, c. 8v. Si veda AMMIRATO, *Discorsi sopra Cornelio Tacito*, V, IV (pp. 181-82): «Non vadano dunque altieri, e superbi i principi di questa loro impunità, né noi privati a principi questa lor licenza invidiamo: i quali abbagliati da questa buccia, che vediamo di fuori, che sono le ricchezze, gli honori, la copia de dilette e la potenza, non possiamo vedere quel, che è di dentro, i sospetti, le paure, e la mala compagnia che fa loro del

Un ulteriore esempio in questo senso è offerto dalla *Marianna* di Dolce, generalmente considerata la sua migliore opera tragica⁶¹. Erode è un tiranno afflitto dalla gelosia, instillata in lui dalle forze infernali (come affermato da Plutone, cui è affidato il secondo Prologo premesso alla tragedia). È incline all'ira, è crudele e, per di più, tende ad agire in modo precipitoso (contravvenendo dunque alla prudenza che dovrebbe invece caratterizzare i sovrani), come gli rimproverano anche i figli (atto IV, scena IV, vv. 2579-80). La moglie Marianna conosce la natura paranoica del marito, pronto a credere alle voci e ai sospetti, fino a rovesciare verità e falsità (atto III, scena I, vv. 1459-60), anche perché le persone di cui si fida maggiormente, come la sorella Solome, sono in realtà intriganti e malvagie, e cercano – come altrove i cattivi consiglieri – di approfittare della sua credulità per i propri fini⁶². La facilità del principe a credere a tutto ciò che gli viene detto è uno dei problemi sollevati già da Castiglione nel *Cortegiano*:

Però, se a me toccasse instituirlo, vorrei che egli [...] mai credesse tanto, né tanto si confidasse d'alcun suo ministro, che a quel solo rimettesse totalmente la briglia e lo arbitrio di tutto 'l governo; perché [...] molto maggior danno procede dalla credulità de' signori che dalla incredulità,

continuo la coscienza de propri peccati». Si ricorderà, come mostrato in questo capitolo, che il rimorso per le azioni compiute è sottolineato con forza nelle tragedie del tempo. Su Ammirato, si vedano A. MOMIGLIANO, *The First Political Commentary on Tacitus*, in *Contributo alla storia degli studi classici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1955, pp. 38-59 (precedentemente in «Journal of Roman Studies», XXXVII, 1947, pp. 91-101); J. VON STACKELBERG, *Tacitus in der Romania: Studien zur literarischen Rezeption des Tacitus in Italien und Frankreich*, Tübingen, Niemeyer, 1960, in particolare pp. 120-28; DE MATTEI, *L'Ammirato e la Ragion di Stato come "deroga"*, in *Il problema della "Ragion di Stato"*, cap. VI, pp. 90-108 (e già in *Il pensiero politico di Scipione Ammirato*, Milano, Giuffrè, 1963, pp. 121-51); E. COCHRANE, *Florence in the Forgotten Centuries, 1527-1800: A History of Florence and the Florentines in the Age of the Grand Dukes*, Chicago, University of Chicago Press, 1973, pp. 93-161; K.C. SCHELLHASE, *Tacitus in Renaissance Political Thought*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1976, in particolare pp. 142-45 e 152-56.

⁶¹ Molte delle considerazioni seguenti sono anticipate nel mio già citato *Verità e potere*, al quale rimando.

⁶² Si veda, ad esempio, come Solome sottolinea la natura indipendente di Marianna, che cerca in realtà di temperare i comportamenti del marito, e viene invece presentata dalla cognata come se volesse imporre la propria volontà su Erode: «Quante volte s'è opposta a' saggi vostri / giudicii e de la propria voluntate / ha fatto a molti et a voi stesso legge? [...] / O vergogna d'ogniun che regge stati, / ch'una femina in man tenga la briglia / e, come piace a lei, l'allenti e stringa!» (DOLCE, *Marianna*, atto II, scena I, vv. 831-838). In realtà, è proprio Solome a reggere nascondamente le redini dello Stato, manovrando a suo piacimento il fratello. Su questi aspetti nella *Marianna* si veda anche F. BERTINI, «*Hor con la legge in man giudicheranno*». *Moventi giuridici nella drammaturgia tragica del Cinquecento italiano*, Firenze, Società Editrice fiorentina, 2010, pp. 139-55 e 325-35.

la qual non solamente talor non nòce, ma spesso summamente giova;
pur in questo è necessario il bon giudicio del principe, per conoscer chi
merita esser creduto e chi no.⁶³

Erode, inoltre, non si cura del suo popolo, che lo teme e non lo ama (quasi incarnando la figura presentata nel diciassettesimo capitolo del *Principe*, *De crudelitate et pietate; et an sit melius amari quam timeri, vel e contra*). Gelosia e crudeltà lo accecano al punto da non permettergli di ascoltare le pur eloquenti difese di chi si ritrova, come Marianna, il Consigliere e il Capitano Soemo, ingiustamente accusato di tradimento. L'unico mezzo attraverso il quale Erode è in grado di rispondere a questi tentativi di farlo ragionare è la minaccia dell'uso della forza. Il Consigliere, in particolare, esorta il sovrano a chiedere aiuto a servitori fedeli, che potranno permettergli di prendere decisioni non dettate dai sentimenti (suo punto debole), e non guidate da preconcetti o convinzioni prive di fondamento⁶⁴. Il suo terzo e ultimo intervento, che giunge quando Erode è intenzionato a uccidere non solo Marianna e la madre Alessandra, ma persino i suoi stessi figli, ormai convinto – a torto – che siano frutto dell'adulterio della moglie con il Capitano, è il più perentorio e accorato nell'ingiungere al sovrano di annullare l'ordine dato:

Rivocate, per Dio, mentre potete,
l'ingiusta, abominosa, aspra sentenza
che contro a Marianna avete data,
contro a sua madre e contro a' figli vostri.
Rivocatela, dico, e non v'incresca
di consentir a chi vi porta amore,
e de l'utile vostro è desioso,
e de la pace e de la vostra gioia. [...]
Rivocatela, dico, immantenente, [...].
Per Dio, rompete l'indurata mente,
et aprite quegli occhi, che lo sdegno
vi tien per vostro mal serrati e chiusi.⁶⁵

⁶³ CASTIGLIONE, *Cortegiano*, IV xli.

⁶⁴ DOLCE, *Marianna*, atto III, scena II, vv. 1574-78: «Re, per quel che tra me vo discorrendo, / et anco è openion de' dotti e saggi, / è felice quel principe che prima / ch'ei faccia opera alcuna si consiglia / con suoi fedeli». Si veda quanto detto in precedenza sull'importanza del colloquio con i consiglieri, per esempio in Botero. E non sarà da dimenticare che Dolce aveva tradotto un'opera didattica dello spagnolo Fedrique Furió Ceriol, intitolata *Il Concilio, ovvero Consiglio, et i Consiglieri del Prencipe*, uscita nel 1560 (e non mi pare che i testi siano stati confrontati per evidenziarne eventuali coincidenze).

⁶⁵ DOLCE, *Marianna*, atto IV, scena V, vv. 2710-29.

A nulla, naturalmente, servirà il finale e tardivo pentimento di Erode per aver ucciso Soemo, presentando poi a Marianna testa e mani mozzate del presunto amante (in una scena che ricorda da vicino quella dell'*Orbecche* giraladiana), ma soprattutto per l'omicidio della moglie, il cui nome viene pateticamente e ossessivamente invocato (come accade a un altro personaggio che presenta numerosi punti di contatto con Erode, cioè l'Eolo della *Canace* speroniana) in conclusione della tragedia⁶⁶.

Che la corte sia un luogo abitato da invidie, ambizioni personali e cortigiani unicamente votati all'utile personale è ribadito anche dal Coro che viene a conoscenza dell'accecamento di Edipo nell'omonima tragedia di Anguillara. La caduta in disgrazia del sovrano fa sì che tutti coloro che prima si erano dimostrati amici gli voltino le spalle («E in un momento si sgombrò il palazzo. / [...] / ciascuno al suo privato utile attese», atto IV, scena I, vv. 126, 129), e che egli rimanga solo con le proprie miserie:

Miser colui, che di felice stato
cade in miseria. Mentre il nostro Edippo
vivea felice e non avea perduto
né 'l lume esterior, né 'l lume interno,
ciascun dicea d'esser leale e fido;
come fu scorto poi stupido e cieco
e caduto in miseria e 'n tristo stato,
tutti l'abbandonar⁶⁷.

⁶⁶ Sull'inutilità del pentimento tardivo si veda CREMANTE, *La tragedia*, p. 156; alla p. 158 viene discusso il lamento del personaggio che si rende conto di essere l'unico colpevole della propria sventura. A proposito del *furor* che colpisce Erode in questa tragedia, molto simile a quello di Sulmone nell'*Orbecche*, si può utilmente ricordare quanto notato da LUCAS, *De l'«horrore» au «lieto fine»*, pp. 84-85: «En fait, si le public ne distingue plus la réalité dans cette tragédie, c'est aussi parce que la logique interne du personnage de Sulmone lui échappe complètement. L'incroyable stratagème ourdi par le roi nous apparaît d'une gratuité absolue; il ne semble justifié par aucune motivation humaine. Une simple exécution en bonne et due forme aurait satisfait son autorité bafouée. Le massacre qu'il provoque est empreint d'un perfectionnisme formel qui s'épanouit dans l'horreur et passe l'entendement. En fait, Sulmone est en proie à la déraison, *al furor* et toute la tragédie oppose à une folie sans fond, une raison humaine abstraite qui ne parvient jamais à s'imposer dans les faits. L'attitude de Sulmone concrétise les ténèbres incommunicables et insondables de l'esprit humain». Si può inoltre ricordare che l'accento al richiamo disperato che Erode rivolge a Marianna è presente anche in AMMIRATO, *Discorsi*, libro V, discorso IV, che afferma che i principi crudeli sono puniti dalla propria coscienza (p. 183); il giudizio su Marianna è tuttavia meno elogiativo rispetto alla tragedia di Dolce, benché il suo comportamento scostante nei confronti del marito-tiranno sia accompagnato da elementi giustificativi (l'uccisione dei famigliari, l'usurpazione del regno, etc.).

⁶⁷ ANGUILLARA, *Edippo*, atto IV, scena I, vv. 130-37. A volte i sovrani sono preparati al voltafaccia dei cortigiani, come nella *Marianna* di Dolce, dove Erode è conscio dei pericoli del re-

L'abbandono dopo la disgrazia non è però l'unico accadimento che mostra il capovolgimento della situazione dei detentori del potere. La calunnia è infatti un elemento che può colpire sia i servitori sia i potenti (come si è visto nell'esempio di Ippolito citato in precedenza). Per questo nella *Cleopatra* di Spinelli il Bailo invita a non credere a tutto ciò che si sente, soprattutto alle dicerie che circolano senza controllo e che provengono da fonti indeterminate. I signori devono essere ancora più attenti degli altri, perché «unque non mancan gl'animi volpini / che seminando van mille menzogne, / acciò sortisca effetto il loro pensiero» (atto II, vv. 645-47). Devono cioè premunirsi contro coloro che non esitano a utilizzare la calunnia per ottenere i propri scopi, agendo, tra l'altro, come cattivi consiglieri, il cui comportamento è sanzionato, come detto, dal *Libro del cortegiano* (IV VII), che spingono il principe ad agire contro l'onesto e il giusto.

Pubblico o privato, ma pur sempre utile

Si è visto in precedenza – attraverso le parole del re Aristobolo – che una delle caratteristiche del buon sovrano è la capacità di anteporre l'utile pubblico a quello privato⁶⁸. Questo è vero non soltanto per chi ha nelle proprie mani il potere assoluto, ma anche per coloro che hanno, in modo meno diretto, una responsabilità nei confronti del regno. È il caso, per esempio, di Creonte, ancora nella *Giocasta* di Dolce. Nel terzo atto, Tiresia entra in scena con la figlia Manto, per predire l'esito del conflitto che vede opporsi Eteocle e Polinice. Creonte, che l'ha fatto chiamare, rassicura l'indovino: potrà dire la verità, senza timore. Tiresia prevede la caduta di Tebe, anche nel caso in cui la città dovesse resistere agli assediati; l'unico modo per salvarla, svelato solo dopo molte insistenze, è offrire in sacrificio il figlio di Creonte, Meneceo.

gnare (d'altra parte, egli, da vero tiranno, è guidato da timore e sospetto, soprattutto per quanto riguarda la fedeltà dei suoi servitori): «Si suol dir per proverbio antico e vero / che colui c'ha più servi, ha più nemici» (atto II, scena IV, vv. 1314-15). Per il *topos* degli amici che se ne vanno nella sventura, frequente sia nella letteratura classica (EURIPIDE, *Herc.*, v. 559; *Hel.* Vv. 605-07; OVIDIO, *Trist.*, I, 9, 5-6) sia in quella rinascimentale (ARIOSTO, *Furioso* XIX, 1; TRISSINO, *Sofonisba*, vv. 1516-17; DOLCE, *Giocasta*, II, c. 16v.), vedi CREMANTE, p. 128.

⁶⁸ Al contrario, il tiranno è colui che antepone il proprio utile a quello comune; cfr. ERASMO, *Institutio principis christiani*, p. 68: «Id ut compendio dicam, hac nota principem a tyranno distinguit in Politicis Aristoteles, quod hic suis studet commodis, ille reipublicae». La necessità di unire utile e onesto è presentata in CIC. *De off.* II III (ma il concetto è fondamentale per tutto il trattato e sarà centrale fino alla metà del Cinquecento; si veda CHERCHI, *Il tramonto dell'onestade*).

Segue un lungo dibattito in sticomitia tra Creonte e Tiresia sulla precedenza da dare alla patria o agli affetti privati:

Cre. O quanti mali in poco spatio hai chiusi.
 Tir. Per te son mali et per la patria beni.
 Cre. Pera la patria: io non consento a questo.
 Tir. La patria amar si dè sovra ogni cosa.
 Cre. È crudel chi non ama i suoi figliuoli.
 Tir. Per comun bene è ben, che pianga un solo.
 Cre. Perdendo il mio, non vò salvar l'altrui.
 Tir. Non guarda a l'util suo buon cittadino.
 Cre. Partiti homai coi vaticinii tuoi.
 Tir. Sempre la verità sdegno produce.
 Cre. Ti prego ben per quelle bianche chiome...
 Tir. Il mal, che vien dal ciel, non può schifarsi.
 Cre... e per quel sacro tuo verace spirto...
 Tir. Io non posso disfar quel che fa il cielo.
 Cre... che tal secreto non palesi altrui.
 Tir. Dunque tu mi conforti esser bugiardo?
 Cre. Prego che taci.
 Tir. Io ciò tacer non voglio.
 Ma per darti nel mal qualche conforto,
 ti fò certo, ch'al fin sarai Signore
 di Tebe. [...]

Cre. [...] Sii contento
 di non ridir giamai questo segreto.
 Tir. Io no 'l debbo tacer, né vò tacerlo.
 Cre. Dunque del mio figliuolo sarai homicida?
 Tir. Di ciò non me; ma la tua stella incolpa.
 Cre. Et perché 'l ciel lui sol condanna a morte?
 Tir. Creder ti dee, che la cagion sia giusta.
 Cre. Giusto non è chi l'innocente danna.
 Tir. Pazzo è chi accusa d'ingiustizia il cielo.
 Cre. Dal ciel non può venir opra cattiva.
 Tir. Adunque questa, ch'ei comanda, è buona.
 Cre. Creder non vò, che teco parli Giove.
 Tir. Perch'io t'annontio quel, ch'a te non piace.
 Cre. Toglimiti dinanzi, empio et bugiardo.
 Tir. Figliuola, andiamo. Pazzo è ben chi adopra
 l'arte d'indovinar: però che s'ei
 predice altrui talhor le cose adverse,
 odio n'acquista: et s'ei tace il vero,

offende i Dei. Era mestier, che Apollo
predicasse il futuro: io dico Apollo,
che non può temer di nimica offesa:
ma drizziamo figliuola i passi altrove.⁶⁹

Che la verità sia spesso sgradita e quindi ignorata è, come avrò modo di mostrare in seguito, lamento comune in tragedia. Tiresia manterrà la promessa, e non svelerà la profezia. Tuttavia, Meneceo, che l'ha sentito parlare con il padre Creonte, è pronto a sacrificarsi per la patria. Soltanto dopo una lunga discussione (che occupa tutta la seconda scena del terzo atto) Creonte riesce a farsi promettere obbedienza da Meneceo, convincendolo a lasciare Tebe, poiché il morire per la patria è onorevole se avviene in combattimento, non se si è stati scelti come vittima sacrificale. Subito dopo, il coro ribadisce che spesso l'utile privato è preferito a quello comune, causando la caduta degli Stati:

Ma lontan è 'l pensiero
da l'utile comun lungo camino,
quando far non si puote
senza alcun proprio danno.
Ecco, sì come vanno
dritto a roina le pubbliche cose,
se a quelle le private alcun prepose.⁷⁰

Il dibattito sull'utile si lega d'altra parte spesso alla pratica dell'inganno e della dissimulazione, espedienti che possono servire al sovrano o ai suoi servitori per raggiungere i propri scopi. Anche per questa ragione, come si è visto, non mancano nei testi esortazioni a non fidarsi ciecamente dei consiglieri o delle voci che circolano a palazzo⁷¹.

⁶⁹ DOLCE, *Giocasta*, atto III, scena I, vv. 1645-64, cc. 30r-v, e vv. 1668-89, c. 30v. Ancora una volta, si veda ERASMO, *Institutio principis christiani*, p. 18: «Bonus ac sapiens princeps ita curet educandos liberos, ut illud semper meminerit se patriae genitos patriae educare, non suis adfectibus. Privatis parentis adfectum semper publica vincat utilitas». Interessante anche il confronto con il titolo di alcuni dei discorsi di Scipione Ammirato: libro I, III, «Che al publico beneficio le private nimistà, e la propria fama si dovrebbon prostporre»; libro XIV, VII, «Chi riguarda al bene universale, non dee sbigottirsi degli incomodi de' particolari». Bisogna comunque ricordare che nel *De amicitia* Cicerone aveva affermato che il bene pubblico della *res publica* è da anteporre a ogni legame di tipo personale, persino all'amicizia, suscitando aspre reazioni (soprattutto da parte dei cesariani); si veda ZECCHINI, *Il pensiero politico romano*, in particolare il cap. 4.

⁷⁰ DOLCE, *Giocasta*, vv. 1361-67, c. 34r.

⁷¹ Quasi tutti gli autori quattro-cinquecenteschi di *Specula Principum* criticano aspramente l'*adulatio*, invitando il sovrano a non credere alle voci di corridoio, verosimilmente per evitare

Il nemico è a corte

La prudenza, a corte, non sembra mai troppa: «tutte le corti sono materie non meno di calunnie e di ingratitudini che di povertà e di miserie, e di ciò è cagione la speranza che dov'ella più promette di sé, fa più gagliarde le invidie, più pertinaci gli odi e più astute le emulazioni»⁷². Questa è «un collegio d'huomini depravati, una raunanza di volpi malitiose, un theatro di pessimi satelliti, una scuola di corruttissimi costumi, et un refugio di dishonestissime ribalderie»⁷³.

I nemici possono nascondersi anche all'interno del palazzo, e non soltanto essere invasori esterni. Alcuni personaggi, come il sacerdote Eleazaro nell'*Antigono* di Monte, sono presentati subito come propensi agli inganni, dei quali gli altri personaggi sembrano non essere totalmente all'oscuro. Egli si finge amico della regina, presso la quale ha acquisito credibilità; Alessandra però non sa che egli è nemico di Aristobolo e Antigono, e che vuole seminare zizzania tra i due. Eleazaro utilizza dunque il timore della donna per la sorte del marito per ingannarla⁷⁴. Antigono, come altri, ne è perfettamente cosciente:

che la delazione potesse prevalere sulla giustizia; a questo argomento Patrizi dedica per esempio quasi tutto il quarto libro del *De regno*. Si vedano G. CHIARELLI, *Il "De regno" di Francesco Patrizi*, «Rivista internazionale di filosofia del diritto» (1932), pp. 716-38; F. BATTAGLIA, *Enea Silvio Piccolomini e Francesco Patrizi, due politici senesi del '400*, Firenze, 1936, pp. 73-157.

⁷² P. ARETINO, *Ragionamento delle corti* (1538), a cura di G. BATTELLI, Lanciano, Carabba, 1914, p. 72. Ma già Tacito negli *Annales* si era occupato di esporre la vita di corte, i suoi vizi e i suoi intrighi.

⁷³ T. GARZONI, *Piazza universale di tutte le professioni del mondo e nobili et ignobili* (1586), a cura di P. CHERCHI, B. COLLINA, Torino, Einaudi, 1996, p. 644. A queste descrizioni di Aretino e Garzoni si può accostare quella dell'*Iconologia* di Cesare Ripa: «[La corte è] gran maestra del vivere humano, sostegno della politezza, scala dell'eloquenza, teatro de gli honori, scala delle grandezze, e campo aperto delle conversationi, e delle amicitie; che impara di ubbidire, e di comandare, di esser libero, e servo, di parlare, e di tacere, di secondar le voglie altrui, di dissimular le proprie, di occultar gli odij, che non nucono, di ascondere l'ire, che non offendono, che insegna esser grave, e affabile, liberale, e parco, severo, e faceto, delicato, e paziente che ogni cosa sa, e ogni cosa intende de' secreti de' Principi, delle forze de' Regni, de' provvedimenti della Città, dell'electioni de' partiti, della conservazione delle fortune et, per dirla in una parola sola, di tutte le cose più honorate, e degne in tutta la fabrica del Mondo, nel quale si fonda, e afferma ogni nostro operare, e intendere» (C. RIPA, *Iconologia, ad vocem 'corte'*, pp. 52-54, cit. a p. 52).

⁷⁴ Aristobolo non dubita della fedeltà di Alessandra, ma critica la sua eccessiva credulità (MONTE, *Antigono*, c. 24r, vv. 1271-78): «Perch'ho vedute innumerabil pruove / de l'amor vostro, e de la vostra fede, / non ardirò già dir, che congiurata / siate con Eleazaro, per disciorre / quel dolce, stretto, indissolubil nodo, / che mi tien con Antigono legato, / ma dirò ben, che troppo facil sete / in dar credenza a favole, e menzogne». Il Coro successivamente difende Alessandra,

Chi può saper quel che nel petto è chiuso?
 I gesti, le parole, gli occhi e 'l volto
 ingannan spesso, chi si fida troppo.
 Non so già quel che s'abbia a nostri danni
 machinato Eleazaro, a la sua turba
 appresso l'altre turbe: ma so certo,
 ch'ei cerca generar' odio, e furore
 tra noi fratelli: et usa per ministra
 la Reina, a cui studia persuadere [...] ⁷⁵.

Tuttavia, Eleazaro gode della protezione del suo *status* di sacerdote, che impedisce ad Antigono di vendicarsi delle calunnie compiendo un sacrilegio, come gli ricorda il personaggio del Profeta:

Benché sia indegno di veder' il sole
 Per l'opre sue bruttissime, ed enormi:
 pur non vi lece, essendo sacerdote,
 macchiar l'invitta destra nel suo sangue ⁷⁶.

lodandone bellezza e virtù (ivi, cc. 32r-v, vv. 1731-56): «Quella giusta grandezza / de le leggiadre membra, / che natura a grand'arte insieme pose: / la gioconda vaghezza / del color; che rassembra / a neve altrove, e nel bel volto a rose: / i labbri: ove nascose / Venere santa, e bella / il suo nettare celeste: / l'alte accoglienze honeste: / la dolce, pura, angelica favella: / il caro, e grato riso / tengono 'l Re da se stesso diviso. / A sì bel corpo diede / il Re del ciel per guida / cortese alma, bellissima, e gentile. / Nel vago petto fede / con castità s'annida, / modestia grave, ed alterezza humile. / Ogni virtù virile / oltra l'uso di donna / qual sole, in lei risplende. / Da lei consiglio prende / il Re; quando fer Marte; e quando assonna. / Per lei lo scettro prese: / e trasse a fin mille lodate imprese». La descrizione ricorda quella di Cleopatra nella tragedia di Cesari e nella biografia di Landi (per la quale si veda il mio già citato *Ricezioni funzionali*, in *Eroine tragiche del Rinascimento*).

⁷⁵ MONTE, *Antigono*, c. 14r, vv. 720-28. Il passaggio è costruito su immagini topiche. Anche il Coro è a conoscenza degli inganni di Eleazaro (c. 14v, vv. 736-41): «Son molti dì, che m'ho avveduto anch'io, / c'ha su la lingua le parole dolci: / ma nel seno crudel rabbia, e veleno. / Onde bisogna ben da lui guardarsi, / che qual lupo famelico a l'ovile, / al vostro dolce amor' insidie tende». Per il *topos* del nemico come lupo che insidia le donne-pecorelle si veda CREMANTE, *La tragedia*, p. 135. In seguito, Aristobolo stesso si preoccupa dei possibili inganni orditi dal sacerdote, del quale conosce l'animo malvagio (ivi, cc. 26r-v, vv. 1398-1409): «Non hai per questo alleggerito 'l peso, / che sì m'aggrava (come promettesti) / anzi aggiunta m'hai soma sopra soma: / e qual misero augel, c'ha i piè sul visco; / per aiutarsi dibattendo l'ali / ancho quelle s'invesca; e finalmente / a la fallace pania preso resta; / tal' io, che prima havea, l'animo involto / da un dubbio solo, hor' implicato in modo / dal tuo parlar' e involupato resto, / che non ho luogo più, dove mi volga / dubbio, confuso, e di consiglio privo».

⁷⁶ Ivi, c. 15r, vv. 765-68. A nulla vale la reazione scandalizzata di Antigono (ivi, c. 15r, vv. 769-71): «Dunque seràgli 'l sacerdotio scudo, / da ricoprir' i vitij suoi nefandi, / e andarsene superbo, et impunito?». La punizione arriverà in seguito, quando Aristobolo, venuto a sapere dell'uccisione di Antigono a causa degli inganni orditi da Eleazaro, ne pronuncia la condanna

Come altri prima di lui, protetti dalla loro funzione o dal loro potere (Solome nella *Marianna* di Dolce, Tolomeo nella *Cleopatra* di Spinelli, etc.), anche Eleazaro riuscirà in un primo momento a sfuggire alla vendetta e ad attuare il proprio piano, ma alla fine non potrà sottrarsi alla condanna a morte per tradimento. Ciò che colpisce, qui come altrove, è il fatto che, pur essendo a conoscenza dell'animo malvagio e della propensione agli inganni di alcuni personaggi, gli altri siano impotenti nei confronti delle loro brame. Sembra quasi che, una volta messa in moto, la "macchina della calunnia" non possa più essere fermata (e si tratta di un concetto già diffuso in ambito classico). D'altra parte, l'essere a conoscenza dei segreti di corte è un vero potere, e come tutti i poteri, può essere utilizzato per il bene o per il male. Nel dubbio, come afferma un servitore nella *Scilla* di Cesari, è meglio non rivelare agli altri il proprio animo:

Hor dirò ben, che più felice fia
chi men si fida, e se' i secreti gravi
commetter ne l'altrui petto gli è forza,
fugga i più cari suoi come nemici,
che son costoro ad ingannar più pronti
d'ogni strano, che in cor per sorte occorra.
Ma chi si dee doler, se pur da servi
resta ingannato, o da gli amici antichi,
s'hoggi il mondo vedrà, ch'una figliuola
è traditrice del paterno Regno?⁷⁷

Il tradimento può giungere anche dall'interno della famiglia: Scilla consegnerà il regno del padre Niso al nemico, di cui si è innamorata. L'inimicizia che colpisce i due fratelli, nel caso di Aristobolo e Antigono, nasce dall'inganno di un terzo personaggio; nel caso di Eteocle e Polinice, essa prende invece avvio per il comportamento di uno dei due. È in particolare Eteocle

(che colpirà anche il suo complice, il cameriere che ha trasmesso – scientemente – le sue false accuse).

⁷⁷ CESARI, *Scilla*, atto III, scena I, c. 22v, vv. 983-92. La maldicenza è particolarmente pericolosa per le dame, che possono vedere svanire in un momento il loro onore e la loro virtù; per questo, nella *Giocasta* di Dolce (della quale si parlerà ancora in seguito), il Bailo invita Antigone a rientrare nel palazzo reale per non essere vista mentre parla in pubblico (DOLCE, *Giocasta*, atto I, scena II, vv. 398-408, cc. 11v-12r): «Non più figliuola: homai ritorna dentro; / c'honor non è de la Real altezza, / ch'alcun ti vegga a parlamento fuori; / però, che 'l volgo a le calunnie intento / sta sempre armato per macchiar la fama / d'honesta donna; e s'egli avien, che trovi / picciola occasion, l'accresce tanto, / che n'empie di rumor tutte l'orecchie: / e 'l grido d'honestà, che di voi s'ode, / è qual tenero fior, ch'ad ogni fiato / di picciol aura s'ammarrisce e muore».

che, nella *Giocasta* di Dolce, è presentato con contorni negativi⁷⁸. Egli ha assunto per primo il governo di Tebe dopo l'abdicazione di Edipo, ma si rifiuta di stare ai patti con il fratello, cedendogli a tempo debito il regno. Antigone è molto affezionata a Polinice, e donerebbe la vita per pacificare i fratelli; teme tuttavia un possibile inganno da parte di Eteocle, che ha ormai preso tutti gli attributi del tiranno⁷⁹. La giovane comincia a dubitare anche delle intenzioni di Creonte, fratello di Giocasta, che potrebbe voler approfittare del conflitto tra i nipoti per assumere il potere:

[...] Appresso mi spaventa
certo sospetto (io non so donde nato)
c'ho preso già più di sopra Creonte
il fratel di mia madre. Io temo lui
più, ch'io non fo d'altro periglio. [...] ⁸⁰

Tutti i timori di Antigone si riveleranno naturalmente fondati. Ma prima di giungere alla conclusione della tragedia, Dolce inserisce diversi ammonimenti che possono essere letti come indicazioni di comportamento per i contemporanei. Si veda, ad esempio, il monito di Giocasta a Eteocle nel primo atto:

Raffrena, figliuol mio, l'impeto e l'ira,
ch'offuscano la mente di chi parla
in guisa, che la lingua a mover pronta
di rado può formar parola honesta.
Ma quando con lentezza e senza sdegno

⁷⁸ Si veda, per esempio, la sua insistenza su ciò che è pronto a fare pur di mantenere il potere (DOLCE, *Giocasta*, atto II, scena I, vv. 1003-12, cc. 18v-19r): «Né vi voglio occultar, che s'io potessi / su nel cielo regnar, e giù in inferno, / non mi spaventeria fatica o affanno / per ritrovar al mio desio la strada / di gire in questo, o di salir in quello. / Onde non è da creder, ch'io commetta, / che del Dominio, ch'io posseggo solo, / altri venga a occupar alcuna parte: / ch'egli è cosa da timido e da sciocco, / lasciar il molto per aver il poco». Egli non intende cedere il trono a Polinice sotto alcun pretesto (ivi, atto II, scena I, vv. 1021-1036, cc. 19r-v): «In fin non dovev' ei cercar fra noi / la pace e l'union per forza d'arme, / ma con preghi e humiltà: però che spesso / fan le parole quel, che non può il ferro. / Non di meno, s'ei vuol ne la cittade / habitar, come figlio di Giocasta, / non come Re di Thebe io gliel concedo. / Ma non istimi già, che mentre io posso / comandar ad altrui, voglia esser servo. / Mova pur contra noi le genti armate, / e i fuochi e i ferri: ch'io per me giamai / non son per consentir, che meco regni: / che s'egli si convien per altro effetto / si convien molto più (se l'huomo è saggio) / per cagion di regnar romper la legge».

⁷⁹ Ivi, atto I, scena II, vv. 302-04, c. 10r: «Io temo, lassa, io temo / di qualche rete ascosa, / che reso gli habbia il suo crudel fratello»; e in seguito, atto II, scena I, vv. 771-72, c. 14v: «Perché dal mio fratel sperar non posso / altro, ch'insidie, e tradimenti, et forza».

⁸⁰ Ivi, atto I, scena II, vv. 344-48, cc. 10v-11r.

l'huom discorrendo quel, che dir conviene,
voto di passion la lingua scioglie,
alhor escon fuor saggie risposte,
et di prudenza ogni suo detto è pieno.⁸¹

Giocasta invita il figlio a frenare il proprio impulso e a riflettere bene prima di proferire minacce nei confronti di Polinice: parlare in modo affrettato non è mai opportuno. In questa tragedia, la donna assume il ruolo del consigliere. Infatti, in seguito ella si trova a mediare tra i due contendenti, durante l'incontro che occupa tutta la prima scena del secondo atto. Di particolare interesse risultano alcuni argomenti esposti, come quello delle divergenze d'opinione, che sono inevitabili⁸²; Giocasta esorta inoltre il figlio ad abbandonare la «cruda peste» dell'ambizione: questa porta solo danno e rovina, oltre a distruggere i legami interpersonali, e rende l'intelletto «cieco al proprio ben», quando è ovvio che la giustizia è indispensabile al buon regnare:

Il che se tu non fai⁸³, dove, figliuolo,
la giustitia havrà luogo; senza cui
qua giù non dee, né si pò regger stato?
Perché apprezzi l'effetto di tiranno?
Et con l'ingiuria altrui di render satia
l'ingorda mente? Ahi, che non ben istimi,
che 'l comandar altrui sia degna loda,
quando l'honesto non si tiene in piede:
egli è vano desio posseder molto
per esser molto combattuto sempre
da sospetto, d'affanno, e da paura.
Se cerchi quel, ch'è copia, ella per certo
altro non è che nome: che haver quanto

⁸¹ Ivi, atto I, scena I, vv. 920-28, c. 17v. Come già segnalato, la *prudenza* è elemento che i trattati politici indicano come necessario al buon governatore. Sulla necessità di non farsi trasportare dall'ira, cfr. per esempio PONTANO, *De Principe*, par. 47: «parce reprehendere, rareret et non nisi maxima ex causa obiurgare; laudare cum gravitate, iracundiam cohibere tanquam maiestatis inimicam; in nullo ita efferri ut, quod aiunt, lineam transeas».

⁸² Ivi, atto II, scena I, vv. 995-1000, c. 18v: «Se quello, che ad alcun sembra honesto, / paresse honesto parimente a tutti, / non nasceria giamai contesa o guerra. / Ma quanti huomini son, tante veggiamo / esser l'openioni; e quel, che stima / altri ragion, ad altri è ingiuria e torto». La funzione «politica» qui assunta da Giocasta è particolarmente interessante, perché di solito la donna, nella tragedia, è al contrario esclusa dalla politica; cfr. GALLO, *Colpa, peccato, errore*, pp. 58-60; RICCO, *La regina cartaginese alla corte estense*. Ma un precedente potrebbe essere offerto da Clitennestra, descritta come *mulier virilis*, di cui viene esaltata la capacità politica; cfr. CENTANNI, *Nemica a Ulisse*, pp. 78-97.

⁸³ Cioè condividere il regno con il fratello Polinice.

basta a l'uso mortal, naturalmente
 appaga l'huom, s'egli è modesto e saggio:
 et cotesti mortal caduchi beni
 non son proprii d'alcun, ma espressi doni,
 che con benigna man Giove comparte
 perché ne siam di lor sempre ministri.⁸⁴

L'atteggiamento di Giocasta, che sembra fin qui contrario a Eteocle e favorevole a Polinice, non le impedisce tuttavia di rimproverare anche quest'ultimo, reo di aver mosso guerra alla sua propria città, per di più coinvolgendo una potenza straniera:

Quanto a te, Polynice, io voglio dire
 che sciocco Adrasto, e tu imprudente fosti,
 quello a gradir a le tue insane voglie,
 et tu a mover le genti contra Thebe.
 Hor dimmi un poco, se la città prendi,
 (il che mai non concedano gli Iddii)
 deh, quai spoglie, quai palme, et quai trophèi
 innalzerai d'haver la patria presa?
 Quai titoi degni d'immortale honore
 scriver farai per testimonio eterno
 di cotal opra? O figlio, o figlio, questa
 gloria dal nome tuo resti lontana.⁸⁵

Le ammonizioni e i consigli della madre sono però vani. Non vengono accantonati, come si potrebbe pensare, perché Giocasta è una donna – e per questo non adatta a insegnare il buon governo –, ma perché Eteocle non

⁸⁴ DOLCE, *Giocasta*, atto II, scena I, vv. 1072-90, c. 20r. La vera e propria arringa di Giocasta procede con la messa in guardia sui pericoli della guerra, e su ciò che potrebbe accadere se vincessero le armate nemiche, guidate da Polinice (atto II, scena I, vv. 1096-11, c. 20v): «Hora s'io voglio addimandarti, quale / di due conditioni elegger bami, / o serbar la tirannide, che tieni, / o conservar la tua città: dirai, / la tirannide? O figlio, empia risposta: / che s'averrà, che vincano i nemici, / alhor veggendo saccheggiarne Thebe, / e violar le vergini, et menarne / una gran parte i vincitor captiva: / alhor conoscerai, quanto sovente / l'opulentie, li scettri, e le corone / apportano perdendole più noia, / che non fan possedendole contento. / Per conchiuder figliuol, l'ambitione / è quella, che t'offende; e se di lei / non ne liberi il cor, ti fo sicuro, / che al fin te ne vedrai tardi pentito». Si veda, più in generale, R. CREMANTE, *Aspetti della realtà contemporanea nella tragedia italiana del Cinquecento: appunti sul tema della guerra*, in *La scena del mondo. Studi sul teatro per Franco Fido*, a cura di A. OLDICORN, L. PERTILE, Ravenna, Longo, 2006, pp. 77-88.

⁸⁵ Ivi, atto II, scena I, vv. 1119-31, cc. 20v-21r. Egli potrebbe facilmente tornare in patria, «se giù lo sdegno, e l'alterezza pone» (ivi, v. 1140).

intende ascoltarla, fermo nella convinzione che la questione non possa essere risolta senza un intervento militare, o, in alternativa, con la resa di Polinice⁸⁶. Il detentore del potere si ritrova ancora una volta, quindi, incapace di intendere le critiche e i consigli di chi si adopera per mostrargli i suoi errori e tentare di guidarne le azioni, pur se privo di altri fini che il bene comune.

Il nemico è alle porte

La paura per gli inganni perpetrati dai nemici che intendono impadronirsi del regno è altrettanto frequente di quella generata dai pericoli interni alla corte: si vedano gli esempi delle tragedie di Cesare de' Cesari (in particolare *Romilda e Scilla*), dove l'assediante inganna le donne innamorate, e, in modo del tutto diverso, l'*Asdrubale* di Jacopo Castellini. In quest'opera viene rappresentato un episodio delle guerre puniche, che vede infine i romani impadronirsi di Cartagine. L'inimicizia tra Cartagine e Roma è qui esplicitamente ricondotta al tradimento di Enea; e l'amore è visto, ancora una volta, come causa prima – anche se indiretta – della rovina dei regni.

I due cartaginesi Annone e Cartalone sono presentati come propensi agli inganni, perché «tutto lece / fare a salute della Patria sua»⁸⁷. Essi tuttavia (o forse proprio perché accorti politici) temono l'astuzia del romano Scipione,

⁸⁶ Ivi, atto II, scena I, vv. 1144-47, c. 21r: «Certo queste non son fra noi contese, / madre, da terminar con le parole. / Voi le ragioni, ed io consumo il tempo: / et ogni vostro studio è posto indarno»; ivi, vv. 1153-55, cc. 21r-v: «Onde lasciando tante sciocche e vane / ragioni, e ammonition folli da parte, / concedete, ch'io vada ov'è bisogno». Polinice non può far altro che controbattere al fratello accusandolo di stoltezza (ivi, atto II, scena I, vv. 1172-74, v. 21v): «Il cauto capitano sempre è migliore / del temerario; e tu più che ciascuno, / vile, ignorante, e temerario sei».

⁸⁷ CASTELLINI, *Asdrubale*, atto I, scena I, vv. 105-06, pp. 5-6; è Annone che parla. Cartalone, tra l'altro, critica Annone per non aver ucciso i romani, e Scipione in particolare, quando ne aveva avuto occasione; Annone si difende dando la colpa alla Fortuna avversa. Si noterà che anche Botero, nel libro IX della *Ragion di Stato* (cap. xxii), parla degli stratagemmi come leciti, ma soltanto in caso di guerra, citando tra l'altro l'esempio di Annibale: «S'aiuta notabilmente il valore con l'arte e con l'astuzia, perché li stratagemmi bellici non solamente sono leciti, ma di grandissima lode a' capitani. [...] Non deve però l'inganno essere se non militare, nel che Lisandro peccava grandemente, perché non faceva minor professione d'uomo astuto nelle fazioni di guerra che di fraudolente ne' contratti. Ma ne gli stratagemmi fu eccellentissimo Annibale cartaginese, che non attaccò mai (si può dire) fatto d'arme, non fé mai scaramuccia senza aiutar la forza con l'arte, e l'arme con l'ingegno [...]; et è senza dubbio necessario che 'l capitano sia perspicace in simile materia, e pronto d'ingegno, acciocché se bene egli non si volesse prevalere d'un lecito e commendabile inganno, possa almeno prevederlo e schivarlo» (ed. BENEDITTINI-DESCENDRE, pp. 256-57).

che è «Lupo e Volpe» (scoperta allusione machiavelliana) e tenta di carpire il piano segreto con il quale tentano di rovesciare l'assedio di Cartagine⁸⁸: si tratta dell'organizzazione di un duello che dovrebbe risolvere la guerra senza ulteriori spargimenti di sangue (come il duello tra Orazi e Curiazi), nel quale un campione cartaginese sfiderà un romano; l'esito della tenzone decreterà il vincitore. Il duello è però un diversivo per uccidere, in un modo o in un altro, Scipione. Cartalone è certo di poter resistere agli inganni di Scipione, ed Annone concorda: gli stratagemmi orditi sono molteplici, e per di più gli abitanti di Cartagine non esiteranno a opporre una strenua resistenza agli assediati⁸⁹.

Dal canto suo, Asdrubale è certo della vittoria cartaginese e che l'esercito romano sarà sconfitto o ingannato. La regina, sua moglie, lo esorta a non vendicarsi dell'esilio a cui i cartaginesi l'avevano condannato (imposto di fatto dai romani, che minacciavano di distruggere Cartagine se egli fosse rimasto in città), ma a salvare la patria dall'invasore⁹⁰. Egli si mostra pronto a rinunciare al titolo di tiranno, una volta che avrà liberato la città; Asdrubale è infatti convinto che l'utile del regno debba prevalere su quello personale⁹¹.

Nel quarto atto si viene a sapere che Scipione non ha assistito al duello: il piano è dunque fallito, Asdrubale è prigioniero dei romani ed entrambi i duellanti sono morti. Per di più, Scipione ha finto di recarsi a compiere un sacrificio per ingraziarsi gli dèi prima del duello, e invece ha utilizzato que-

⁸⁸ Nel secondo atto, Catone ed Annone si lanciano accuse sull'infida natura dei reciproci popoli, elencando esempi di tradimento da parte dell'uno o dell'altro. Si noterà che Scipione Africano è, nella trattatistica romana e poi umanistica, il campione degli ideali repubblicani; rilanciata dall'*Africa* di Petrarca, la sua figura viene ripresa nelle discussioni degli intellettuali fiorentini, dove si contrappone a Cesare, incarnazione della monarchia. Giovanni Pontano nel *De principe* utilizza invece l'esempio di Scipione, ricontestualizzandolo, come figura ideale di qualsiasi uomo politico – e quindi anche del monarca. L'uso di volpe e leone come simboli di inganno e forza – connotati in modo negativo – deriva da forse Cicerone (*De off* I, 13): «Cum autem duobus modis, id est aut vi aut fraude, fiat iniuria, fraus quasi vulpeculae, vis leonis videtur: utrumque homini alienissimum, sed fraus odio digna maiore. Totius autem iniustitiae nulla capitalior quam eorum, qui tum, cum maxime fallunt, id agunt, ut viri boni esse videantur; ma qui l'antecedente è probabilmente Machiavelli.

⁸⁹ CASTELLINI, *Asdrubale*, atto I, scena I, vv. 82-90, p. 5: (Annone) «[...] oltr' a ciò s'anco / restasse vana l'astutia, la quale, / sendo doppia, è impossibil non riesca / in un modo de duoi, s'al-la tua forza, / stanca per i molt' anni, e poco ferma / da sé, aggiunto fia l'ultimo ardire / di tutti i nostri, come potran mai / resistere i Romani a gl'ordinati / Cartaginesi franchi, e disperati?».

⁹⁰ In questo momento viene esplicitato il legame tra questa tragedia e altre opere, poiché viene ricordato che Sofonisba è figlia di Asdrubale, che fu privata del marito Massinissa e data a Siface dai romani.

⁹¹ Ivi, atto I, scena III, vv. 261-66, p. 13. Il Coro conclusivo del primo atto afferma che gli uomini che cercano il vero bene nelle ricchezze, nell'onore o nel sapere si sbagliano, perché sono tutti elementi sottomessi alla Fortuna. Anche il piacere mondano non è stabile: l'unica certezza è Dio.

sto stratagemma per conquistare la città con l'inganno. Nell'atto conclusivo Catone accusa i cartaginesi di perfidia, per non aver accolto la possibilità offerta da Roma di vivere in pace; Scipione invece piange la fine delle donne e dei bambini innocenti. Un messaggero narra che la moglie di Asdrubale rifiuta di cedere ai romani e di essere tratta in trionfo, esortando i cartaginesi alla resistenza. Ma nessuno la segue, e lei si rifugia in un tempio. Asdrubale non può far altro che lamentare la propria condizione, e pregare i romani di lasciare in vita un suo figlio, che potrà essere da loro allevato:

Per salvar la mia patria io già sofferesi
 esilio, e danno della mia figliuola
 che n'ottenne 'l venen; poi presi incarco
 del principato suo, sol perch'ell'era
 disunita all'oprare; il fin del quale
 s'è veduto infelice per volere,
 et ordine d'Iddio che 'l tutto intende;
 hora oltr'a questo per salvar tai mura
 potendo, io vengo a te, l'honor cedendo
 col dominio ch'havea sovra di lei;
 se non almen per pietà concesso
 mi sia lasciare un mio figliuolo in vita
 acciò s'allievi sotto 'l vostro impero,
 poi che non ha potuto sotto 'l nostro.⁹²

La regina, che assiste al discorso di resa di Asdrubale, lo critica violentemente, e infine si suicida come ultimo gesto di resistenza (come Sofonisba prima di lei), gettandosi insieme ai figli dalla cima della torre. Asdrubale, a questa vista, muore di dolore, e i romani, Scipione e Catone, rendono onore alla sua dipartita riconoscendo la grandezza del condottiero e la pietà paterna:

Sci. Il misero è scoppiato pel dolore;
 quant'hor di lui m'incresce? Ma del fato
 suo non si lieva ad alcun nulla mai.
 Cat. Molt'aspro, ed inver di molta lode degno
 star'è 'l fin suo, ch'a sì grave partito
 pria fu astretto com'hora mi credo
 dall'ubbidire a sua Patria proterva
 in accettar quel grado odiato tanto
 da noi meritamente; e poi fu tratto

⁹² Ivi, atto V, scena III, vv. 1549-62, p. 76.

per quanto s'è veduto molto chiaro,
dalla vera pietate, e da se stesso
ti s'arrese humilmente per salvare
la vita ad un sol figlio, il quale credette
esser prigion, cosa giusta, ed ardente.⁹³

Il Coro conclusivo esorta i romani che hanno vinto a non gioire del dolore altrui, perché prima o poi toccherà a loro essere sconfitti: l'inevitabile punizione divina attende infatti chi compie il male e non il bene.

Il nemico è dentro di noi

Nei casi appena presentati l'inganno da temere proviene da persone che agiscono per i propri fini, distinti da quelli di altri personaggi. Vi è tuttavia almeno un caso, all'interno di questi testi, in cui sono i protagonisti stessi a cadere in preda a dubbi che li portano ad agire in modo incoerente e contraddittorio: l'*Ifigenia* di Lodovico Dolce⁹⁴. In quest'opera l'invenzione di alcuni personaggi, come l'indovino Calcante, e l'insistenza sull'inganno e sulla finzione permettono all'autore di inserire vari *coups de théâtre* e di presentare una vicenda in cui credere, celare e convincere assumono un'importanza primaria.

A differenza di quanto accade in altre tragedie, nelle quali il tiranno è identificato in modo univoco, nell'*Ifigenia* i comportamenti tirannici vengono assunti da due personaggi, Agamennone e Menelao, che incarnano, a turno, due concezioni antitetiche del potere. È tuttavia al re di Creta che si contrappongono le due figure femminili, Clitennestra e Ifigenia, rispettivamente moglie e figlia di Agamennone, da lui attratte in Aulide con l'inganno: il re finge di aver promesso in sposa Ifigenia ad Achille, ma in realtà intende sacrificarla per la vittoria. Anche dopo che la moglie ha scoperto il tradimento, egli si ostina a negarlo. Ma quando la salvezza dello Stato si fa più pressante nella mente di Agamennone, egli cerca di imporre il proprio volere a una Clitennestra decisamente combattiva: «Clitennestra, da te ricerco in questo / misterio obedientia più ch'amore»⁹⁵; ma la moglie non è d'accordo, perché non intende obbedire a un ordine ingiusto:

⁹³ Ivi, atto V, scena VI, vv. 1655-68, pp. 81-82.

⁹⁴ La parte che segue riprende, con alcuni approfondimenti, quanto esposto dal mio *Verità e potere*. Sull'*Ifigenia* si veda inoltre il già ricordato contributo di GIAZZON, *Il Manierismo a teatro*.

⁹⁵ DOLCE, *Ifigenia*, atto III, vv. 1105-06; anche in seguito Agamennone cerca (inutilmente) di imporre la sua autorità di marito e uomo: «Donna, questo / è il voler mio» (atto III, vv. 1119-

- Cl. Sia detto senza offesa
del vostro cuor: a ciò obedir non voglio.
Ag. Dunque sarai contraria alle mie voglie?
Cl. In cosa indegna e disonesta i' sono.
Ag. Farai quanto t'ho detto immantenente.
Cl. Anzi io men vado a ritrovar la figlia [...].⁹⁶

Come il buon consigliere, anche Clitennestra si oppone al volere del re quando lo ritiene necessario; qui, tuttavia, le sue ragioni sono prevalentemente sentimentali. È stato tra l'altro notato da Stefano Giazzon che «[...] tutta e autenticamente politica è l'insistenza con cui Agamennone, indossata la maschera del re, continua a sostenere l'imminenza delle *nuptiae* con Achille di Ifigenia, ben sapendo che esse sono una fola»⁹⁷. Ragione politica e scrupolo morale si manifestano all'interno dello stesso Agamennone, che percepisce la frattura tra comportamento paterno e agire da sovrano:

però che l'esser padre fa, che m'esca
di mente l'esser Re; da cui s'aspetta
solo intrepido cuore, animo saldo,
e sempre armato agli accidenti umani
senza turbar giamai la fronte e 'l petto.⁹⁸

Anche Ifigenia è cosciente del fatto che il padre stia cercando di non cedere all'utile privato (la salvezza della figlia), ma di pensare all'utile pubblico (la salvezza di tutti i greci), e tenta di far leva sulla giustizia più che sugli affetti: protesta così affermando che se egli acconsentisse alla sua uccisione, punirebbe un'innocente, comportandosi da re ingiusto. A differenza dei tiranni visti in precedenza, Agamennone è attanagliato dal contrasto tra affetti e ragione di Stato, interno al suo animo⁹⁹; sa di mentire alla figlia e

20). Dai vari manuali di comportamento femminile dell'epoca appare chiaro come l'ubbidienza e la sottomissione fossero considerate virtù imprescindibili della donna.

⁹⁶ Ivi, atto III, vv. 1120-25.

⁹⁷ GIAZZON, *Il Manierismo a teatro*, p. 13; in precedenza (p. 6) lo stesso Giazzon aveva riconosciuto nel comportamento di Agamennone «la cosiddetta "doppia morale" che Machiavelli aveva proposto nel *Principe* e che Hauser, per esempio, reputava essere uno dei tratti più pertinentemente rappresentativi della crisi del Rinascimento».

⁹⁸ DOLCE, *Ifigenia*, atto III, vv. 1078-83. Questo dissidio interiore è rappresentato anche, per esempio, nel *Filippo* di Alfieri.

⁹⁹ Non è quindi un altro personaggio a farsi portavoce di due posizioni antitetiche, come nei casi visti in precedenza: è lui stesso a trovarsi in difficoltà nella scelta del comportamento da adottare in questa situazione, che vede l'utile privato/famigliare scontrarsi con quello della co-

alla moglie, ma non sta mentendo a sé stesso. In un secondo tempo, tuttavia, finirà per credere alla verità che si è costruito, giustificando il proprio agire con l'imperativo della necessità. Il potere della parola, utilizzata in un primo tempo per ingannare gli altri, cresce fino a trasformare l'inganno in autoinganno.

Prima del suo improvviso ripensamento, il re è raggiunto da Calcante, che assume qui la funzione di consigliere (ma è in realtà una spia di Menelao, inviato per sondare l'animo del fratello). La seconda scena del primo atto (vv. 200-334) è così interamente occupata dal dialogo tra i due. L'indovino loda la capacità di Agamennone di anteporre il bene comune e la ragione di Stato ai propri affetti, e di mostrarsi «servo ed amico» della religione, su cui si fonda la longevità dei regni¹⁰⁰. Il re, a questo punto, finge di essere convinto della necessità del sacrificio di Ifigenia e rassicura Calcante sulle proprie intenzioni. Nel monologo che segue, l'indovino tuttavia si dice dubbioso circa alla veridicità delle parole del sovrano:

Quel ch'abbia Agamennon chiuso nel petto
 sàsselò quei che solo intende e vede
 ciò che non vede l'intelletto umano.
 Certo è raro colui che ponga avanti
 l'utilità comune al proprio bene.¹⁰¹

L'atto secondo si apre con Menelao che ha scoperto il servo incaricato di trasmettere una seconda lettera di Agamennone a Clitennestra, nella quale egli la esortava a non raggiungerlo in Aulide insieme a Ifigenia. Il fedele servitore accusa il re di Micene di essere ingiusto nei confronti del fratello, ma anche di non avere il diritto di usare violenza contro a un servitore che sta semplicemente eseguendo gli ordini del suo signore:

Io pur dirò senza rispetto il vero:

munità. Soltanto in seguito l'opposizione si sposterà anche all'esterno, con il dibattito che vedrà Agamennone e Menelao esporre in alternanza i due punti di vista.

¹⁰⁰ Cfr. ERASMO, *Institutio principis christiani*, p. 12: «Quod unum oportet spectare principem in administrando, id unum oportet spectare populum in principe diligendum, nimirum publicam commoditatem procul ablegatis privatis adfectibus». La tradizione degli *Specula Principum*, cui appartiene anche il trattato erasmiano, affonda le proprie radici nella cultura classica (Senofonte, Isocrate, Platone, Aristotele, Cicerone, Seneca, Plutarco). L'immagine del principe deve rispondere, in questi testi, all'esigenza di delineare un sovrano ideale, che ha ricevuto un'educazione etico-morale tale da permettergli di esercitare il proprio potere in modo da perseguire il bene comune.

¹⁰¹ DOLCE, *Ifigenia*, atto I, vv. 321-25.

disconviensi a Signor l'esser ingiusto;
disconviensi l'usar forza ad altrui,
e tanto più ad un servo, e in cosa tale
ch'offenderete il fratello e la ragione.¹⁰²

Menelao loda la fedeltà del servo, ma afferma che ciò di cui il fratello l'ha incaricato è «ufficio indegno e brutto», che sarà causa di vergogna per l'intera Grecia. Quando il servitore insiste, prendendo le difese del suo signore, Menelao lo minaccia, ma egli non cede e tenta comunque di opporre le proprie ragioni; alla fine, dovrà desistere, perché, come già si è visto in precedenza, «poco val ragione incontro a forza» (atto II, v. 439).

Come accennato, sono però il rapporto tra Agamennone e il fratello Menelao e i contrasti che nascono tra i due a essere particolarmente interessanti per il continuo rovesciamento generatosi nel comportamento dei personaggi. In un primo tempo, infatti, è Menelao, mosso dalla pura ragione di Stato, a spingere perché il fratello permetta il sacrificio della figlia. Agamennone, che in prima istanza aveva accettato, è però padre e marito affettuoso, e tenta di evitare la morte di Ifigenia. All'inverso, in seguito è Menelao, afflitto dalla vista del fratello in lacrime, a non considerare più necessaria l'uccisione della nipote, mentre Agamennone è ormai convinto della sua ineluttabilità. I due momenti di confronto rispecchiano una situazione abbastanza singolare, poiché tra i personaggi non c'è un rapporto gerarchico, come si affretta ad affermare Menelao, cui Agamennone rinfaccia di non avere il diritto di intercettare la seconda lettera a Clitennestra: «Così di far mi piacque, e potì, e volli. / Voi signor non mi sete; io vostro servo» (atto II, vv. 471-72)¹⁰³. Forse perché è il minore tra i fratelli, il re di Micene assume comunque un atteggiamento più cauto, e condanna la «peste degli adulatori» per giustificare la possibilità di parlare chiaramente e senza inganni¹⁰⁴. Egli vorrebbe svelare ai

¹⁰² Ivi, atto II, vv. 409-13.

¹⁰³ Si noterà che il pensare di poter fare ciò che si vuole è caratteristica ricondotta da Castiglione al cattivo principe (*Cortegiano*, IV, VIII): «i signori oltre a non intendere mai il vero di cosa alcuna, inebbriati da quella licenziosa libertà che porta seco il dominio e dalla abbondanza delle delizie, sommersi nei piaceri, tanto s'ingannano e tanto hanno l'animo corrotto, veggendosi sempre ubbiditi e quasi adorati con tanta riverenza e laude, senza mai non che riprensione ma pur contraddizione, che da questa ignoranza passano a una estrema persuasione di se stessi, talmente che poi non ammettono consigli né parer d'altri; e perché credono che 'l sapere regnare sia facilissima cosa e per conseguirla non bisogni altr'arte o disciplina che la sola forza voltan l'animo e tutti i pensieri a mantener quella potenza che hanno, estimando la vera felicità sia il poter ciò che si vuole».

¹⁰⁴ DOLCE, *Ifigenia*, atto II, vv. 495-503: «E se non udirete ch'io vi lodi, / non vi turbate, acciocché non si dica / ch'a voi convenga quel proverbio antico, / che verità sovente odio produce».

greci il comportamento di Agamennone, che considera indegno, fraudolento e superbo; il fratello giustifica il proprio operato e accusa Menelao di essere arrogante. Quest'ultimo tuttavia non esita a mostrarsi sorpreso per l'improvviso cambiamento in Agamennone, che non esibisce più la sete di gloria che l'aveva caratterizzato prima di giungere in Aulide, quando aveva di buon grado accettato il sacrificio di Ifigenia. Egli ne indaga le ragioni, chiedendosi se il fratello cerchi di proteggersi da accuse di crudeltà, oppure se si sia reso improvvisamente conto che l'impegno preso è troppo gravoso, o ancora, che sia mosso unicamente dal proprio «particolare».

Entrambi sembrano in realtà oscillare tra l'atteggiamento del sovrano assoluto e quello del consigliere politico. Agamennone offre massime morali¹⁰⁵; e Menelao non è da meno¹⁰⁶. Egli descrive in seguito il principe ideale:

Ma quando fosse in poter mio concesso
di dar il freno ed il governo in mano
di cittade, o d'esercito ad alcuno,
contra l'uso che serbano gli sciocchi,
a nobiltade io non avrei riguardo,
né a merti di passati, né a ricchezze,
ma solo eleggerei chi fosse adorno
d' i tesori dell'animo; che questi
è veramente nobile: e bisogna
che sia ardito, sia astutto e d'alto cuore,
sia discreto, prudente e forte e saggio
chi di regger altrui cura si prende:
e conchiudo che Principe è colui
che di bontà, di cortesia, d'amore,
di prudenza e virtù tutt' altri avanza.¹⁰⁷

Apparentemente, Menelao è la figura positiva di questo dibattito; tutta-

/ Peste non è che più trafigga altrui, / di quel che fa l'adulator fallace. / Da me senza rispetto dire il vero / intenderete, purché d'ascoltarmi, / come amico e fratel, non vi sia noia».

¹⁰⁵ Ivi, atto II, vv. 484-86: «Il savio spesso / muta voler: e quando è tempo ammenda / l'error commesso; e non indugia al fine»; o ancora, atto II, vv. 554-55: «In anima gentil s'annida sempre / timor d'infamia, e bel desio d'onore».

¹⁰⁶ Ivi, atto II, vv. 522-26: «E pur sapete, come / il buon, per acquistar gradi ed onori, / non suol mutar costume; e serba sempre / alla fortuna prospera, e all'avversa / un cuore istesso, e una medesima faccia».

¹⁰⁷ Ivi, atto II, vv. 597-611. Il catalogo delle virtù del regnante non si discosta di molto da quello presentato per bocca del Sacerdote nella *Cleopatra* (nel passo già citato precedentemente), e sistematizzato nelle opere dedicate all'*institutio principis*. Si tratta comunque di idee vulgate, presenti anche, ad esempio, nel *Convivio* dantesco.

via, alla fine Agamennone volge sul fratello l'accusa di agire soltanto per il proprio utile, dimenticando il bene comune: è vero, egli vuole salvare la figlia, ma perché tocca a loro dover soffrire per la colpa della moglie fedifraga, Elena? È Menelao a insistere perché la Grecia faccia guerra a Troia, e lavare la macchia sul proprio onore; e così conclude:

sciocco è ben chi se medesmo offende,
e nulla vede chi 'l suo bene non vede;
ma cieco essendo al beneficio suo,
ha nell'utile d'altri gli occhi d'Argo.¹⁰⁸

Come detto in precedenza, Agamennone cambia improvvisamente idea: è ormai convinto di non poter più impedire il sacrificio della figlia, che gli appare ora necessario¹⁰⁹. A nulla valgono i discorsi di Menelao, che vuole salvare Ifigenia. Agamennone ringrazia il fratello per la pietà inaspettata; teme però che Calcante parli del vaticinio all'esercito, e di dover fronteggiare una rivolta. Al consiglio di Menelao, che vorrebbe uccidere l'indovino, il re di Creta risponde che i reggenti non devono agire ingiustamente. L'altro però, machiavellamente, ribatte: «È giusto tutto quel, ch'utile apporta» (atto II, v. 846)¹¹⁰.

Il colpo di scena che avvia la tragedia al suo epilogo è tuttavia dovuto all'improvvisa decisione di Ifigenia di prestarsi come vittima volontaria al sacrificio, sentito ormai anche da lei come inevitabile e necessario. La giovane diviene così esempio esplicito di forza, poiché si dimostra capace di affrontare il proprio destino senza opporvisi (atto IV, vv. 2288-300). L'opinione dell'autore sulla liceità o meno del sacrificio è resa esplicita dal commento del nunzio circa le reazioni degli astanti:

Altri della forza ragionava
di sì tenera giovane e fanciulla,
altri della bontà del padre, il quale,
aspro alla figlia ed a se stesso, aveva
l'onore di Grecia unicamente amato.
Alcuno il biasimava, lui crudele
chiamando, e ambizioso; e questo forse

¹⁰⁸ Ivi, atto II, vv. 677-80.

¹⁰⁹ Ivi, atto II, vv. 746-49: «Dura necessità lasso a quel giogo / piegar mi fai contra mia voglia il collo? / Ma la fortuna, che le cose umane / volge a suo modo, ha la mia astutia vinta».

¹¹⁰ Anche Tolomeo nella *Cleopatra* pronuncia sentenze più machiavelliche che machiavelliane: «A Signori gli è lecita ogni cosa, / per aver un Dominio senza noia» (SPINELLI, *Cleopatra*, atto II, vv. 515-16).

di tutt'altri giudicii era il più giusto.¹¹¹

L'opinione si divide tra coloro che riconoscono il gesto di Ifigenia quale volontà di andare incontro al proprio destino e coloro i quali attribuiscono la ragione del sacrificio al padre, lodandolo o criticandolo per questa scelta, ma di fatto relegando il ruolo della figlia in secondo piano. Il giudizio di Dolce sembra propendere per la critica del comportamento "politico" di Agamennone, che contrasta con la legge naturale.

In un primo momento si potrebbe riferire a questa tragedia quanto Corinne Lucas ha notato altrove per l'*Orbecche*:

Ainsi, toute la pièce se construit à partir d'un décalage entre événements énoncés et événements produits, entre l'expression (gestes, paroles) et l'action. Le contraste est tellement poussé, tellement exacerbé qu'on finit par ne plus savoir ce qui est vraiment et ce qui n'est qu'apparence, à la fois dans l'intrigue, mais aussi dans la vision du monde qui en découle.¹¹²

Tuttavia, Dolce sembra qui utilizzare un dispositivo drammaturgico diverso da quello giraldiano (l'orrore) per esplorare i rivolgimenti dell'animo umano¹¹³, sfruttando l'insistenza sulle reazioni suscitate dai sentimenti nell'animo dei personaggi, in particolare quando essi si scontrano con la realtà, e con delle necessità politiche e morali che vanno al di là del proprio utile o dell'affetto personale e familiare. Non più quindi la spettacolarizzazione del male nella sua incarnazione più orrorosa, ma un più sottile – e forse più inquietante – male derivato dall'impossibilità di agire senza causare dolore, morte e distruzione per sé e per gli altri.

¹¹¹ DOLCE, *Ifigenia*, atto V, vv. 2786-98.

¹¹² LUCAS, *De l'«horreur» au «lieto fine»*, pp. 85-86.

¹¹³ Ivi, p. 93: «Dans un contexte où tout n'est qu'apparence, impressions fugaces, gestes contredits par d'autres gestes, individus à la fois bourreaux et victimes, paroles détournées de leur fonction communicative, l'horreur est indispensable pour matérialiser le mal, pour le libérer des incertitudes de la perception, et du doute de l'interprétation. Marco Ariani est le premier critique à avoir historicisé l'horreur giraldienne. Il voit dans 'le geste horrible, l'extrémisation théâtrale d'une bouleversante vision des choses' et non 'un appât pour flatter à peu de frais un public assoiffé d'émotions fortes' comme la critique n'a cessé de le répéter depuis De Sanctis. Il considère que pour Gibaldi, l'horreur fonctionne comme agent destructeur de la raison humaniste; les personnages crient la validité des valeurs humanistes au moment même où leur comportement immoral explose sous forme d'actes absolument immoraux».

Verità pericolose

Come dimostrano le reazioni riportate dal messaggero alla fine della *Ifigenia*, ricordate appena sopra, chi deve prendere decisioni corre sempre il pericolo di attirarsi delle critiche. Questo può essere dovuto alla malvagità delle scelte, ma anche al fatto che, a volte, le concezioni di utile e onesto possono divergere da una persona all'altra. È ciò che afferma Giocasta, nell'omonima tragedia dolciana:

Se quello, che ad alcun sembra honesto,
 paresse honesto parimente a tutti,
 non nascera giamai contesa o guerra.
 Ma quanti huomini son, tante veggiamo
 esser l'openioni; e quel, che stima
 altri ragion, ad altri è ingiuria e torto.¹¹⁴

L'impossibilità di accordarsi su ciò che è "onesto" è qui messa in relazione alle "opinioni"; ma si è visto già in precedenza che anche il concetto di verità assume, in questi testi, contorni sfumati: il suo valore oggettivo è sempre sottomesso alla possibilità o alla volontà di accettarla come tale.

Il pericolo rappresentato dalla conoscenza di verità che non si è pronti ad accettare è messo in scena da Anguillara nella sua tragedia dedicata a Edipo¹¹⁵. La figura descritta da Anguillara presenta caratteristiche ambivalenti, al pari di quelle appena identificate in Agamennone e Menelao nell'*Ifigenia* di Dolce. In apertura della tragedia Tiresia narra alla figlia Manto l'antefatto, e viene da lui sottolineato che l'omicidio di Laio è stato causato dalla «troppo ira» di Edipo, suscitata dal tono sdegnoso del cocchiere della carrozza reale in occasione dell'incontro fortuito sulla strada per Tebe. Subito dopo, però, Edipo è identificato come padre e reggente esemplare: porta i figli al tempio, mostrandosi credente, e discute della propria successione, perché è preoccupato dall'epidemia di peste che affligge Tebe. Ha inoltre già iniziato a istruire i figli al governo, fatto testamento e contratto promesse matrimoniali illustri per le figlie. Per evitare future lotte di potere, ha previsto che Polinice regni su Corinto, Eteocle su Tebe. Edipo trasmette loro una lunga serie di ammo-

¹¹⁴ DOLCE, *Giocasta*, atto II, scena I, vv. 995-1000, c. 18v.

¹¹⁵ Le pagine che seguono riprendono, con ampliamenti e minime variazioni, quanto esposto in *Verità e potere*, e in *Edipo, Ippolito e Medea*. Utile, inoltre, il rimando a BOSISIO, *Il tema di Edipo nella tradizione della tragedia italiana*; R. FABRIZIO, *The Two Oedipuses*; P. MASTROCOLA, *Nimica fortuna*, pp. 100-13; ANGUILLARA, *Edippo*, a cura di V. MEROLA, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2020, *Introduzione*.

nimenti per guidarli nel buon governo: essere timorati di Dio, costituire un esempio per i sudditi, non offendere l'onore altrui, e soprattutto avere rispetto per le donne, ed evitare di lasciarsi dominare dalla lussuria rischiando l'incesto. E ancora: prestare ascolto ai consigli, essere cortesi e liberali, perché l'avarizia e l'avidità sono fonte di ogni male¹¹⁶. Tali "ricordanze" hanno il sapore, per chi conosca il mito, di amara ironia, e si vedranno rovesciate nel seguito della tragedia.

Edipo è dunque padre premuroso, e non soltanto nei confronti dei figli: egli dice esplicitamente che colui che regna è *padre* dei suoi sudditi¹¹⁷. Non solo; in seguito, quando viene reso noto l'oracolo per cui soltanto la punizione dell'assassino di Laio potrà liberare la città dal morbo, Edipo afferma, ancora una volta con inconsapevole preveggenza:

Laio fu mio predecessor nel regno,
io suo fui successor, tanto che in loco
debbo averlo di padre; e come padre
mio proprio e debbo e voglio vendicarlo.¹¹⁸

L'insistenza sul termine 'padre' riporta qui in primo piano il parricidio; ma, secondo quanto affermato dall'oracolo, la pestilenza cesserà allorquando sarà punito il regicidio¹¹⁹.

Il cambiamento nell'atteggiamento di Edipo avviene proprio quando il sovrano, spinto dal desiderio di salvare la città, vuole a tutti i costi scoprire chi abbia ucciso Laio. Quando Tiresia si rifiuta di dirgli apertamente ciò che sa, egli lo minaccia di tortura; in seguito, lo accusa di congiurare contro di lui insieme al cognato Creonte, che viene, al pari dell'indovino, fatto arrestare e gettato in prigione. L'insistenza del re, la sua brama di *sapere* la verità, è un aspetto cui viene dato ampio risalto all'interno di questa tragedia: per ben due volte Edipo ignora gli avvertimenti e le richieste da parte di altri personaggi (Tiresia e Giocasta) di non indagare oltre. Edipo si trasforma in

¹¹⁶ Si confrontino questi consigli con le considerazioni esposte, per esempio, da Giovanni Botero.

¹¹⁷ Anche nell'*Ifigenia* di Dolce (atto I, vv. 203-08) è sottolineato come il sovrano sia padre dei sudditi: «Che 'l Signor valoroso accorto e saggio / deve i sudditi amar come figliuoli, / e in giovar loro dimostrarsi padre». Il concetto è di origine antica, espresso per esempio nel *Panegyricus ad Traianum* di Plinio il giovane (par. 50); ma si trova già in Seneca, Senofonte, Dione Crisostomo e altri.

¹¹⁸ ANGUILLARA, *Edippo*, atto II, scena IV, vv. 30-34.

¹¹⁹ Carlo Ossola ha sostenuto che nel mito di Edipo il regicidio sia decisamente più importante di parricidio e incesto; C. OSSOLA, «*Edipo e ragion di Stato*», *Mitologie comparate*, «Lettere italiane», XXXIV.4 (1982), pp. 483-505.

tiranno non quando gli altri tentano di dirgli la verità, come accade in altri testi, ma quando si rifiutano di farlo. Giocasta, a questo punto, si oppone al marito e prova a difendere il fratello, di cui protesta la lealtà. Edipo risponde criticando la credulità delle donne: «Voi donne sete semplici, e credete / che sian semplici tutti; e non v'è noto / quel che può del regnar l'ingorda voglia» (atto III, scena II, vv. 108-10)¹²⁰. La brama di regnare si affianca al timore di poter perdere, «in un volger di ciglia», il favore regale: bastano – come già visto in precedenza in altri testi – «un minimo sospetto, un'empia lingua» (atto III, scena I, vv. 142, 143). Benché anche il Coro prenda le difese di Creonte, Edipo si mostra inflessibile e pronto a punire il colpevole secondo giustizia, indipendentemente da chi sia, e senza farsi impietosire dai pianti delle donne. Alle rimostanze del Coro, che gli rimproverano la poca prudenza nell'affrettare i giudizi e la mancanza di prove contro Creonte, il re oppone la necessità di agire tempestivamente contro i pericoli, per eliminarli sul nascere.

Come noto, Edipo scopre infine di essere il vero colpevole: Laio era suo padre, Giocasta sua madre; Edipo si acceca, e Giocasta si uccide. Lungo la tragedia, però, Anguillara insiste sull'inconsapevolezza dei protagonisti e sull'incontrovertibilità del Fato: un elemento che rimanda senz'alcun dubbio alla teorizzazione del personaggio mezzano così come era stata esposta da Giraldi (cioè chi compie un errore o un peccato per ignoranza, o per ragioni in qualche modo comprensibili, se non perdonabili), e che diventa chiave di lettura per rileggere anche i comportamenti apparentemente discordanti di Edipo nella prima e nella seconda parte della tragedia. Egli, infatti, non è soltanto un personaggio positivo, che si macchia di una colpa involontaria – il che avrebbe potuto sollevare obiezioni circa la giustizia divina –, ma presenta anche lati negativi, già nella prospettiva attraverso la quale è delineato dall'autore, tra i quali l'ossessione per la verità e l'assenza di scrupoli per raggiungerla, che fanno di lui un quasi-tiranno.

Utilizzando i *topoi* della trattatistica etico-politica classica e umanistica (desunti, *in primis*, da Erasmo, Machiavelli e Castiglione), ma adeguandoli

¹²⁰ Lo stesso rimprovero è mosso dagli uomini del Coro nei confronti delle donne tebane nella seconda scena dell'atto quinto dell'*Edippo*, che si situa dopo che Creonte ha operato come mediatore tra Eteocle e Polinice, accordatisi sull'alternanza del potere su Tebe. Gli uomini temono che il primo fratello, una volta salito al trono, non vorrà stare ai patti; le donne pensano che siano troppo sospettosi: «Noi vecchi abbiamo / visto per lunga esperienza quanto / l'ambizione e l'avarizia ponno / nell'uom. Voi donne sete troppo facili / a credere» (atto V, scena II, vv. 10-14). Come ho già avuto modo di indicare in precedenza, la critica alla credulità delle donne è *topos* largamente presente in questi testi.

al discorso coevo e presentando significative corrispondenze con i trattati di fine Cinquecento (specialmente Ammirato e Botero), i tragediografi presentano modelli di comportamento da sanzionare o elogiare¹²¹. Soprattutto, però, essi mettono davanti agli occhi degli spettatori – o dei lettori – casi esemplari in cui l'agire umano è confrontato al dilemma morale, al conflitto tra l'utile e il bene¹²². A volte il contrasto è doloroso perché richiede un vero sforzo di dominio sui sentimenti per accordarsi alla giustizia, intesa classicamente come ricerca del bene comune; in altri casi, il problema è la relazione con un potere che, valicato ogni limite, dà sfogo alla propria scelleratezza. Ciò che sembra emergere da questa tradizione tragica, in dialogo con il dibattito politico contemporaneo, è l'insistenza con la quale viene proposta una visione della vita di governo che, persino per raggiungere gli ideali della giustizia, deve abbandonare definitivamente i sentimenti, trasformati in mezzo per dimostrare le proprie virtù.

Ma, nella prospettiva tracciata dall'insieme delle opere in esame, il margine di manovra consentito agli uomini è spesso limitato da forze superiori – tra i quali la Fortuna, strumento della giustizia divina o da essa completamente autonoma –, con i quali essi devono fare costantemente i conti, come si vedrà nel prossimo capitolo.

¹²¹ Che il sovrano stesso debba poi essere modello per i propri sudditi è parte integrante del ragionamento di tutti gli autori degli *Specula principum*.

¹²² Un approfondimento su questo tema ci porterebbe troppo lontano dalla linea seguita in questo lavoro; mi limito quindi a rinviare al contributo di M. TURRINI, *Tra diritto e teologia in età moderna: spunti di indagine*, in *Il concilio di Trento e il moderno*, a cura di P. PRODI e W. REINHARD, Bologna, il Mulino, 1996, pp. 255-69, che studia la letteratura (trattati teologici, giuridici, dissertazioni accademiche, sillogi casistiche) dedicata ai rapporti tra diritto e teologia morale, tra foro interno e foro esterno, dalla metà del Cinquecento alla metà del Settecento. In questi testi emerge, tra le altre cose, lo «spinoso problema dell'obbedienza e applicazione delle leggi umane, percepite in contrasto con una coscienza che si sta definendo in modo nuovo proprio parallelamente al crescere del diritto positivo in età moderna» (p. 260). Fondamentale anche A. PROSPERI, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi, 1996, in particolare il cap. XXIII. *Foro interno, foro esterno* (pp. 476-84), che nota (p. 477): «Il tentativo di istituzionalizzare il consenso e di renderlo controllabile fu tipico dell'«età confessionale», in questo senso ben lontana dal segnare un percorso verso la libertà dell'individuo moderno: al «giuramento di religione» come vincolo di coscienza tenne dietro l'imposizione della fedeltà politica come obbligo morale. Il risultato fu un continuo intrecciarsi di percorsi tra i due ambiti della coscienza e delle leggi. Sul piano teorico, si arrivò – nel mondo cattolico spagnolo – a sostenere ufficialmente che non c'era nessuna distinzione tra piano della coscienza e piano delle leggi e che la legge del sovrano obbligava la coscienza sotto pena di peccato mortale: ma non per sottoporre le leggi al vaglio della coscienza cristiana, bensì per coartare i sudditi all'osservanza delle leggi del principe cristiano anche quando offendevano palesemente le coscienze».

7. Lo spettacolo della morte e le sue ragioni: Fortuna, giustizia, *hamartia*

Il nesso tra genere tragico e conclusione luttuosa è indissolubile; tanto che, per descrivere i testi in cui la vicenda si conclude senza spargimento di sangue, Giraldi deve re-inventare il termine di ‘tragicommedia’¹. È quindi prevedibile che le discussioni (antiche e moderne) sul valore da attribuire a queste morti e sulle modalità di rappresentazione scenica delle stesse non manchino. Si è già visto in precedenza come questi fossero due dei punti nodali della diatriba tragica cinquecentesca, emergenti anche in alcuni paratesti, che giustificano la morte in scena oppure la rifiutano (seguendo, quindi, Aristotele oppure Orazio)²; o ancora, che indicano esplicitamente come gli accadimenti siano da imputare ai rivolgimenti della Fortuna, oppure da interpretare quali interventi provvidenziali. Nelle pagine seguenti si affronterà nuovamente il problema della morte in scena, valutando la possibilità di delineare una tendenza generale presso i tragediografi di metà secolo, per poi passare a considerazioni sulla natura degli “errori tragici” narrati in questi testi, e concludendo con alcune indicazioni circa l’interpretazione suggerita dagli autori su concetti fondamentali quali la Fortuna e la giustizia divina.

¹ Per la precisione, il termine ‘tragicomedia’ era già stato utilizzato per indicare il *Fernandus Servatus* (1493-94), opera di Marcellino Verardi (cfr. l’ed. critica, con traduzione e commento, a cura di M.D. MUCI, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2011), e la traduzione italiana della pièce spagnola *Celestina, Tragicomedia de Calisto e Melibea nuovamente tradotta dalla lingua castigliana in italiano idioma*, Venezia, 1519. Si vedano, più in generale, M.T. HERRICK, *Tragicomedy. Its origin and development in Italy, France and England*, Urbana, University of Illinois Press, 1955; ID., *Tragicomedy in the Italian Renaissance*, Urbana, University of Illinois Press, 1962.

² Sul tentativo di accordare la teoria letteraria di Aristotele, riscoperta nel Cinquecento, a quella oraziana, già ampiamente diffusa, si vedano M.T. HERRICK, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555*, Urbana, The University of Illinois Press, 1946; CH.O. BRINK, *Horace on poetry. The “Ars Poetica”*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971, in particolare p. 244.

La morte in scena: dalla teoria alla pratica

L'espressione aristotelica *en to phanero thanatoi*, che si trova nel XIII capitolo della *Poetica*, è tradizionalmente (e ancor oggi) tradotta con "le morti a scena aperta". Per alcuni interpreti Aristotele farebbe così cenno alla rappresentazione delle uccisioni; altri invece preferiscono leggere il termine *thanatoi* come metaforico ("cadaveri"), collegando quindi il riferimento aristotelico alla visualizzazione della morte nei suoi effetti, e non necessariamente nel suo accadere³. Di fatto, questa opposizione si ritrova tanto negli scrittori che si occupano di teoria teatrale quanto nei tragediografi del Cinquecento: da un lato abbiamo chi, come Giraldi, punta sulla spettacolarizzazione della morte, dall'altro chi, come Speroni (che si affida all'autorità di Orazio, *Ars poetica*, vv. 182-85), rifiuta la rappresentazione dell'uccisione sulla scena, ma naturalmente non il suo racconto dettagliato né la presenza di cadaveri o oggetti legati alla morte⁴. Tra coloro che affrontarono, dal punto di vista teorico e/o pratico, gli stessi argomenti, si segnalano da un lato Giovan Battista Pigna (pseudonimo di G.B. Nicolucci, 1529-1575), che di Giraldi era stato prima allievo e poi feroce avversario, e dall'altro Torquato Tasso, il cui *Torrismondo* è considerata la tragedia-modello della fine del Cinquecento.

Pigna è autore del trattato *I romanzi*, pubblicato a Venezia nel 1554⁵. Pur

³ Più di recente, tuttavia, è stata avanzata una nuova proposta esegetica, fondata su accurati riscontri lessicali: l'espressione sarebbe da intendere, da un lato, come "morte inequivocabile" (che richiede, quindi, o una dimostrazione fattuale, o un testimone oculare, o la manifestazione dei suoi effetti); dall'altro, le morti tragiche dovrebbero per loro natura contemplare una dimensione pubblica. L'interpretazione da dare alla locuzione sarebbe quindi «morte di pubblica rilevanza [...] esperita quasi "in diretta"» (p. 88). Si veda, anche per le indicazioni riguardanti la tradizione esegetica cui si è prima accennato, A.M. ANDRISANO, *La morte in scena? A proposito di un noto passo della Poetica aristotelica (1452b 10-13) e della strategia drammaturgica di alcune tragedie del V sec.*, «Dyonisus ex machina», VI (2015), pp. 71-96. Questo tipo di lettura non sembra tuttavia coincidere con le proposte interpretative cinquecentesche.

⁴ Oltre ai riferimenti bibliografici già indicati nel cap. 2, si vedano: L. RICCÒ, *Il teatro "secondo le correnti occasioni"*, «Studi italiani», XVII (2005), pp. 5-39; S. DI MARIA, *The dramatic "hic et nunc" in the Tragedy of Renaissance Italy*, «Italica», LXXII (1995), pp. 275-97 (poi ampliato in *The Italian Tragedy in the Renaissance*, pp. 155-76); D. COLOMBO, *La postilla sulla morte in scena nei Discorsi di Giraldi Cinzio*, in *Per Franco Brioschi. Saggi di lingua e letteratura italiana*, «Quaderni di Acme», XCIV, Milano, Cisalpino-Monduzzi Editore, 2007, pp. 137-47; L. VENTRICELLI, «*Tanatos* in scena: suicidi, omicidi, agonia», «Studi Rinascimentali», VII (2009), pp. 31-37; e cfr., naturalmente, le note di S. VILLARI nell'edizione dei *Discorsi* di Giraldi (pp. LXXXIV-LXXXV, CXLIV-CL, 239-46).

⁵ G.B. PINNA, *I Romanzi*, a cura di S. RITROVATO, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1997 (con riferimenti bio-bibliografici, anche sulla disputa che lo oppose al vecchio maestro).

essendo, come Giraldi, di formazione ferrarese, in questo testo egli propone di fatto una concezione della letteratura non più intesa principalmente nel suo scopo didattico, ma più vicina alle posizioni estetizzanti del padovano Speroni, contro il quale Giraldi aveva già avuto modo di scontrarsi proprio su questi aspetti. Nei *Romanzi* Pigna espone la propria proposta interpretativa del passo aristotelico, fuso con quanto Orazio aveva affermato circa lo stesso argomento, non preoccupandosi del fatto che altri traduttori di Aristotele (Valla, Pazzi, Maggi, Vettori) concordassero tutti con il suo ex-maestro. Pigna, infatti, sostiene che Aristotele neghi la funzionalità della rappresentazione scenica dell'uccisione di un personaggio; e che l'*Ars* oraziana vieti non tutte, ma soltanto le morti che «malamente si fanno» sulla scena⁶. Egli ritiene quindi, provvidenzialmente, di aver «trovato il rimedio» per ovviare al problema:

Ma quando mai essi [i tumulti] & le morti si rappresenteranno, se quanto a ciò maggiore efficacia è nell'udire che nel vedere? Dico che hoovi trovato il rimedio. Percioché quando più parti faranno nella favola che le uccisioni comportino; io quello che è dell'attione principale a un nontio rimetterò: & poi quando minutamente havrò mosso affetti a bastanza, per non incorrere più ne' medesimi ragionamenti, & perché le troppe lagrime satiano, servendomi degli occhi & non degli orecchi, dopo una o due morti in narratione passate manderò fuori la rimanente persona che da sé s'uccida, o che uccisa sia da qualchun altro.⁷

Con questo trattato Pigna voleva controbattere a Giraldi, cercando di dimostrare che la presunta scarsissima conoscenza del greco da parte dell'ex-maestro non gli aveva permesso di interpretare correttamente il testo aristotelico. Ma, a ben vedere, la soluzione da lui proposta per il perfetto meccanismo tragico corrisponde alla trama dell'*Orbecche*: due uccisioni raccontate (di Oronte e dei figli avuti con Orbecche da parte di Sulmone; di Sulmone da parte di Orbecche, dopo che le sono stati mostrati – in scena – i resti dei famigliari)⁸, seguite da un suicidio sulla scena (quello di Orbecche). Pur

⁶ PIGNA, *I Romanzi*, pp. 112-14: «Medesimamente quando dice Horatio nell'*Epistola* che manda ai Pisoni, che Medea non debba uccidere i suoi figliuoli davanti al popolo, non perciò tiene che l'uccisioni mai non sieno lodevoli in simil maniera; ma quelle prohibisce, che malamente si fanno. [...] Et perciò quando nella *Poetica* habbiamo: sì come le morti [...] *en phanerò*, noi dobbiamo intendere che si palesano. Né è da da dire che da questo luogo si raccolga che ne' pulpiti gli ammazzamenti si concedano».

⁷ Ivi, p. 114.

⁸ Va sottolineato che l'uccisione di Sulmone avviene "in presa diretta", e se ne sentono le parole disperate, mentre quella di Oronte e dei figli è "in differita".

volendosi distanziare dall'interpretazione giraldiana e dimostrare la sua incompetenza esegetica, Pigna di fatto conferma implicitamente la riuscita di Giraldi quale tragediografo.

Ma il distacco dalla rappresentazione più orrorosa – e non certo dai racconti di morti e supplizi atroci, che perdurano ben oltre la fine del Cinquecento – è confermata da Torquato Tasso (1544-1595), che pure si occupò della questione a livello teorico e pratico. Nei *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* (ca. 1565, ma pubblicati nel 1587), egli rifiuta decisamente la spettacolarizzazione della morte: «né converrebbero nella scena la morte d'Ettore o l'altre, le quali, come racconta Filostrato nella *Vita di Apollonio*, furono proibite da Eschilo, chiamato padre della tragedia perché molto mitigò la sua crudeltà»⁹. Coerentemente, nel *Torrismondo* il doppio suicidio di Alvida e del protagonista viene raccontato e non rappresentato.

Anche la maggior parte dei tragediografi di metà Cinquecento si limita a narrare le morti dei personaggi¹⁰, e vi è soltanto un caso certo di “morte mista”, come nell'*Orbecche* e come previsto nella teorizzazione di G.B. Pigna, quello della *Cleopatra* di Spinelli (1550): l'uccisione del figlio Menfi da parte di Tolomeo e la conseguente tecnofagia di Cleopatra sono soltanto narrate, come la vendetta della donna che organizza il tirannicidio e, una volta avu-

⁹ T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. POMA, Bari, Laterza, 1964, p. 73.

¹⁰ *Flaminio* di Baroncini (1546): suicidio dei due giovani innamorati innocenti e della regina; *Didone* di Dolce (1547): suicidio di Didone con la spada di Enea e morte di Anna; *Giocasta* di Dolce (1549): suicidio di Meneceo, morte di Eteocle e Polinice per mano dell'altro, suicidio di Giocasta; *Ifigenia* di Dolce (1551): sacrificio di Ifigenia; *Romilda* di Cesari (1551): accciamento delle figlie e morte di Romilda; *Scilla* di Cesari (1552): suicidio di Scilla ed esecuzione di Niso; *Cleopatra* di Cesari (1552): suicidio di Cleopatra; *Altea* di Gratarolo (1556): uccisione degli zii da parte di Meleagro per difendere Atlanta, e di Meleagro attraverso il tizzone delle Parche da parte di Altea, che, pentita del suo agire, si suicida “di tre morti”: impiccandosi, pugnalandosi e avvelenandosi (a queste morti si aggiunge quella di Eracle, ucciso inconsapevolmente da Deianira); *Medea* di Galladei (1558): uccisione (magica) di Creusa e Creonte, dei figli di Medea e Giasone, e suicidio di Medea e di Giasone; *Hippolito* di Zara (1558): Teseo causa la morte di Ippolito con l'intervento del padre Poseidone, e Fedra si uccide; *Progne* di Domenichi (1561): stupro e mutilazione di Filomela, uccisione di Iti, dato in pasto a Tereo; *Edippo* di Anguillara (1565): Edipo si acceca fuori scena, Giocasta si uccide; *Antigono* di Conte da Monte (1565): Antigono è ucciso a tradimento, Aristobolo muore di dolore (i cadaveri sono mostrati sulla scena); *Marianna* di Dolce (1565): morte di Soemo, le cui mani e testa sono portate in scena e mostrate a Marianna, cui fa seguito l'uccisione dei due figli, di Marianna, della madre. Si noterà che il primo Prologo di questa tragedia dolciana presenta un «energica apologia oraziana» che tocca proprio il problema della morte su scena, che «intende espressamente replicare alla opposta tesi illustrata dal Giraldi nelle riflessioni conclusive dell'*Orbecche*» (“La Tragedia a chi legge”); cfr. CREMANTE, *Appunti sulla grammatica tragica di Ludovico Dolce*, p. 285.

ta conferma della morte di Tolomeo, si avvelena, spirando sulla scena¹¹. Si tratta quindi della rappresentazione diretta di una morte non violenta, che non presentava problemi di “verosimiglianza”, non prevedendo spargimenti di sangue¹². Una soluzione particolare è invece offerta dalla *Medea* di Dolce (1557), in cui la morte di Creusa e Creonte, avvenuta per i doni stregati di Medea, viene riportata dal racconto di un messaggero, mentre l’uccisione dei figli avuti da Giasone da parte della donna avviene, esplicitamente, in una zona non visibile dal pubblico, ma con le voci di tutti e tre ben udibili, almeno potenzialmente, da parte degli spettatori.

La rappresentazione diretta della morte è quindi subito sostituita quasi senza eccezione dalla narrazione dell’orrore, con dettagli macabri e sanguinosi che nulla lasciano all’immaginazione e che, ancora oggi, provocano timore e ribrezzo, anche a causa della reazione dolente dei personaggi che si trovano a dover narrare o ascoltare le truci vicende¹³. Ma l’effetto suscitato da queste uccisioni sul lettore/spettatore è indubbiamente connesso anche alla riflessione che esse stimolano sul motivo scatenante che porta alla morte dei personaggi: si tratta di punizioni o vendette (giustificabili o meno)? Di atti efferati di un tiranno senza morale? Chi è il responsabile ultimo di queste azioni? Un essere umano, magari in preda a sentimenti o a forze soprannaturali, o al contrario “braccio armato” della giustizia divina? Oppure la causa è da attribuire a un concetto vario e mutabile come la Fortuna, che può essere slegata da ogni giustizia, o agire secondo un fine provvidenziale? Insomma, perché i protagonisti delle tragedie muoiono?

¹¹ Riccò, *Il teatro “secondo le correnti occasioni”*, a p. 16, parla, a proposito degli avvelenamenti su scena (Sofonisba, Cleopatra) di “morte dolce”.

¹² Vi sono poi due casi dubbi: nella *Progne* di Parabosco (1548) la protagonista uccide il figlio e lo dà in pasto al marito (narrazione); a seguito della scena del disvelamento dei macabri resti Tereo uccide Progne, ma non è chiaro se a scena aperta o no, perché il coro e la nutrice commentano l’accaduto senza dare indicazioni sul luogo in cui si svolge l’assassinio. Allo stesso modo, nell’*Asdrubale* di Castellini (1561) la regina e i due figli affermano l’intenzione di uccidersi lanciandosi da una torre, ma non è chiaro se alle parole faccia seguito l’azione corrispondente a scena aperta; e Asdrubale muore di dolore dopo un lamento pronunciato su scena, ma l’annuncio del decesso effettivo viene dato nella scena immediatamente successiva (anche in questo caso non ci sarebbero stati problemi a mostrare la sua dipartita priva di spargimenti di sangue).

¹³ Cfr. Lucas, *De l’horreur au «lieto fine»*, p. 90: «Quand un protagoniste meurt d’un coup d’épée, s’il se contente de tomber, si rien ne modifie sa physionomie et son corps, le public perçoit le mal de manière encore relativement abstraite. Pour imposer le mal dans toute sa matérialité brutale, pour qu’il suscite des sensations fortes, il faut qu’il y ait altération du corps de la victime, que celle-ci soit défigurée, amputée, que le sang gicle, etc.».

***Hamartia*: ‘errore’ o ‘peccato’?**

Il problema della colpa tragica, o *hamartia*, ciò che porta quasi senza eccezione i protagonisti di questi testi alla morte, è discusso da Aristotele nel capitolo tredicesimo della *Poetica* (1453a 7-10)¹⁴. Come noto, qui viene indicata la necessità che il personaggio tragico si trovi in una condizione di “mezzanità”, che non sia, cioè, né totalmente buono, né totalmente cattivo, per raggiungere il maggior coinvolgimento del pubblico e non dare adito a dubbi concernenti la giustizia della sua morte¹⁵. In un primo tempo, l’interpretazione di questo concetto non sembra inquietare troppo i tragediografi cinquecenteschi, come nota Valentina Gallo:

Per i Trissino, i Rucellai, i Martelli, i Pazzi de’ Medici, l’*hamartia* aristotelica, l’errore che porta all’evento luttuoso, non sembrava aver sollevato problemi di ordine morale. 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 conti.¹⁶

È dunque soltanto dopo le discussioni che oppongono Giraldi e Speroni che la natura di questa “colpa tragica” dà adito a speculazioni; non da

¹⁴ Il termine *hamartia* significava originariamente (nel greco omerico) “mancare il bersaglio”, ma già all’epoca di Aristotele era utilizzato metaforicamente per indicare un errore passibile di condanna morale, e in seguito fu utilizzato per tradurre il concetto di “peccato” nella versione greca della Bibbia. Cfr. J.M. BREMER, *Hamartia: Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*, Amsterdam, Hakkert, 1969, in particolare le pp. 1-63.

¹⁵ La bibliografia sull’argomento è molto ampia. Si segnalano quindi soltanto alcuni studi a titolo esemplificativo: BREMER, *Hamartia. Tragic Error*; T.CH.W. STINTON, *Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy*, «Classical Quarterly», XXV.2 (1975), pp. 221-54; 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; M.C. NUSSBAUM, *Tragedy and Self-sufficiency: Plato and Aristotle on Fear and Pity*, in *Essays on Aristotle’s Poetics*, a cura di A. OKSENBERG RORTY, Princeton, Princeton University Press, 1992, pp. 261-90; N. SHERMAN, *Hamartia and Virtue*, ivi, pp. 177-96; D. BLOCKER, *Élucider et équivoquer: Francesco Robortello (ré)invente la catharsis*, in *Stratégies de l’équivoque*, a cura di J.-P. CAVAILLÉ, special issue, «Cahiers du Centre de Recherches Historiques», XXXIII (2004), pp. 109-40; H. KIM, *Aristotle’s Hamartia Reconsidered*, «Harvard Studies in Classical Philology», CV (2010), pp. 33-52; E. MATTIODA, *La discussione sulla colpa tragica nelle interpretazioni della Poetica di Aristotele tra XVI e XVIII secolo*, «Horizonte», XII (2011), pp. 33-50; F. SCHIRONI, *The Reception of Ancient Drama in Renaissance Italy*, in *A Handbook to the Reception of Greek Drama*, ed. by B. VAN ZYL SMIT, Chichester (West Sussex), Wiley Blackwell, 2016, pp. 133-53.

¹⁶ GALLO, *Colpa, peccato, errore: categorie femminili dell’hamartia*, in *Eroine tragiche*, pp. 45-64, a p. 46.

ultimo per il contemporaneo incremento dei commenti e delle traduzioni di Aristotele¹⁷. Il problema è avvertito dai tragediografi di metà Cinquecento, che si trovano a dover operare in un contesto di aperte discussioni esegetiche e letterarie, e naturalmente religiose, stimulate dal ventennio conciliare¹⁸. Le difficoltà, in questo senso, emergono anche in ambito terminologico: i primi traduttori della *Poetica* utilizzano, senza eccezione, il termine *errore* (*error* in latino) per rendere l'aristotelica *hamartia*¹⁹, mentre in seguito, a partire da Castelvetro, si impone il vocabolo *peccato* (rispettivamente *peccatum*)²⁰. Nel-

¹⁷ C. SAVETTIERI, *The Agency of Errors: Hamartia and its (Mis)interpretations in the Italian Cinquecento*, in *Poetics and Politics. Net Structures and Agencies in Early Modern Drama*, a cura di T. BERNHART et al., Berlin, de Gruyter, 2018, pp. 149-68. Naturalmente le discussioni teoriche rilevanti per questo argomento non si limitano all'epoca solo alla polemica tra Giraldis e Speroni e alla susseguente presa di posizione dei tragediografi, come ha dimostrato la critica.

¹⁸ Per il perdurare dell'influenza neoplatonica nella teoria letteraria del Rinascimento, anche dopo la riscoperta della *Poetica* aristotelica, si veda M.J.B. ALLEN, *Renaissance Neoplatonism*, in *The Cambridge History of Literary Criticism*, pp. 435-41. Sui commenti alla *Poetica* di Aristotele, con particolare attenzione al problema dell'*hamartia*, si vedano, oltre ai titoli già elencati in precedenza: S. SAÏD, *La faute tragique*, Paris, Maspero, 1978; R.A. McCABE, *Incest, Drama and Nature's Law*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993; JAVITCH, *The Assimilation of Aristotle's Poetics*; S. BIONDA, *La Poetica di Aristotele volgarizzata: Bernardo Segni e le sue fonti*, «Aevum», LXXV.3 (2001), pp. 679-94; D. LINES, *Aristotle's Ethics in the Italian Renaissance (ca. 1350-1600): The Universities and the problem of Moral Education*, Leiden-Boston, Brill, 2002; M. LURIE, *Die Suche nach der Schuld. Sophokles' Oedipus Rex, Aristoteles' Poetik und das Tragödienverständnis der Neuzeit*, Berlin, de Gruyter, 2004 (sull'interpretazione di *hamartia* cfr. pp. 79-91 e soprattutto pp. 278-386); B. KAPPL, *Aristotelian Katharsis in Renaissance Poetics*, in *La poetica rinascimentista a Europa: una recreació del llegat clàssic* a cura di J. SOLERVICENS, A.L. MOLL, Barcelona, Punctum & Mimesi, 2011, pp. 69-97; K.L. HAUGEN, *The Birth of Tragedy in the Cinquecento: Humanism and Literary History*, «Journal of the History of Ideas», LXXIII.3 (2011), pp. 351-70; ZANIN, *Les commentaires modernes de la Poétique d'Aristote*; EAD., *Les fins tragiques. Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie de la première modernité (Italie, France, Espagne, Allemagne)*, Genève, Droz, 2014; B. KAPPL, *Profit, Pleasure, and Purgation: Catharsis in Aristotle, Paolo Beni and Italian Late Renaissance Poetics*, «Skenè, Journal of Theatre and Drama Studies», II.1 (2016), pp. 105-32. E si veda la banca dati curata da E. REFINI, D. LINES, B. BRAZEAU, *Vernacular Aristotelianism in Renaissance Italy Database*, vari.warwick.ac.uk.

¹⁹ Alessandro Pazzi de' Medici (1536): «humano quodam errore»; Giorgio Valla (1498): «errore aliquo»; Bernardo Segni (1559): «errore»; Antonio Minturno (1559): «error quidam humano»; Antonio Minturno (1563): «humano errore»; Alessandro Piccolomini (1575): azione compiuta «per imprudentiam, et per qualche sconsiderato errore».

²⁰ Il primo rappresentante di questo cambiamento terminologico è Robortello, che nelle *Explicationes* (1548) traduce, seguendo Pazzi, *hamartia* come «humans quidam error», ma poi passa a *peccatum* nel comment al passo: «Quaerendum igitur est, quails hic sit. Ac plane inter bonum ac malum is est collocandus, qui peccat quidem, sed imprudens peccat; huiusmodi enim neque bonus appellandus, quia iam peccavit; neque rursus malus, quia non consulto peccavit, sed per imprudentiam». Robortello si rifà poi all'*Etica nicomachea* per tracciare la distinzione fra atti volontari e involontari (p. 131). Ma una spinta decisa verso la «cristianizzazione» del termine viene da Castelvetro, nel 1570; si vedano C. VASOLI, *Ludovico Castelvetro e*

la teologia post-tridentina, il concetto di 'peccato' viene però definito come «colpa volontaria», emendabile tramite il pentimento²¹; mentre molti dei tragediografi insistono sul fatto che gli 'errori' commessi dai loro protagonisti sono involontari (perché compiuti inconsapevolmente, o per l'azione di una forza superiore o una passione incontenibile). Non è forse possibile indicare inequivocabilmente se sia la teoria ad influenzare la pratica o viceversa²², ma si noterà che l'identificazione della colpa tragica con il peccato fa sì che l'eroe tragico debba essere considerato o un agente involontario (come Edipo e Giocasta nella tragedia di Anguillara), oppure debba fare prova di pentimento per le azioni compiute (come la Regina nel *Flaminio* di Baroncini, Romilda nella tragedia di Cesari, Altea in quella di Gratarolo e Medea in Dolce), in modo da potere essere fonte di compatimento e quindi portare alla catarsi del pubblico²³. Ma non mancano casi di personaggi virtuosi che sono colpiti

la fortuna cinquecentesca della Poetica di Aristotele, in *Letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento*, a cura di M. FIRPO, G. MONGINI, Firenze, Olschki, 2008, pp. 1-24; S. JOSSA, *Exchanging Poetry with Theology: Ludovico Castelvetro between Humanism and Heresy*, in *Beyond Catholicism: Heresy, Mysticism, ad Apocalypse in Italian Culture*, a cura di F. DE DONNO, S. GILSON, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 77-104.

²¹ Cfr. P. SFORZA PALLAVICINO, *Istoria del Concilio di Trento*, Roma, Angelo Bernabò dal Verme Errede del Manelfi, 1656, p. 643 (7.10), e p. 1116, 12.12: «la colpa volontariamente contratta non si rimette finch'ella non cessa di rimaner volontaria: il che avviene per mezzo del pentimento». Il *Vocabolario degli accademici della Crusca* del 1612 (p. 603) dà la seguente definizione di peccato, perfettamente in linea con la teologia conciliare: «Peccato è ogni detto, e fatto e ogni cosa disiderata contr'alla legge di Dio»; a questa fa seguito una seconda indicazione, che sembra rinviare all'uso poetico (gli esempi sono tratti da Petrarca e Boccaccio): «e generalmente per difetto, e mancamento». Sul concetto tridentino di peccato si vedano inoltre: *Canones, et decreta sacrosancti oecumenici, et generalis concilii Tridentini*, Romae, Apud Paulum Manutium, Aldi f., 1564, pp. 23-30 e 116-27 (per il pentimento, che deve essere volontario e non imposto); cfr. J. O'MALLEY, *Trent: What Happened at the Council*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2013, pp. 102-06); P. FREDRIKSEN, *Sin: The Early History of an Idea*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2012 (p. 93). Sul Concilio: A. PROSPERI, *Il Concilio di Trento: una introduzione storica*, Torino, Einaudi, 2001.

²² Dallo studio di B. BRAZEAU, «My Own Worst Enemy»: *Translating Hamartia in Sixteenth-Century Italy*, «Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme», XLI.4 (2018), pp. 9-42, sembra emergere più una volontà di adeguamento al contesto culturale che un riallacciamento esplicito a concetti religiosi; un più ampio confronto tra i decreti tridentini e le tragedie del periodo – che qui non potrà essere offerto – potrebbe forse aiutare a chiarire questo punto.

²³ Cfr. MAGGI-LOMBARDI, *Explanationes* 1550 (p. 154): «Iam igitur apparet cuius conditionis homines Tragoediis materiam praestent, viri inquam illustres ac felices, hoc est, qui copiis ac imperio reliquos antecellunt, sed non virtute; cum non animi pravitate, sed ignorantia patrandi scelus in infelicitatem labuntur. Quod hominum genus inter bonos ac pravos medium esse dicit: quoniam peccantes bonos non appellamus. Qui vero peccant, neque ex proposito id praestant, sed ob imprudentiam efficient, mali pro[p]rius dici non debent: iccirco inter bonos ac pravos medii erunt» (si veda cfr. RYAN, *Robortello and Maggi on Aristotle's Theory of Catharsis*).

dalla sventura, e diventano così esemplari per la loro capacità di sopportare la sofferenza, anche se innocenti (Flaminio e Panfilia in Baroncini, le vittime di Tolomeo nella *Cleopatra* di Spinelli, Ifigenia e Marianna in Dolce)²⁴; in questo caso, l'errore è compiuto da chi sta loro attorno, che è generalmente (ma non sempre) colpito dal rimorso per ciò che ha fatto. Eccezione eclatante il tiranno Tolomeo, che, essendo privo della capacità di pentimento, è ucciso su ordine di Cleopatra, che compie così, esplicitamente, una vendetta in nome di Dio²⁵.

Si ricorderà inoltre che l'agire umano, secondo la prospettiva teologica, spirituale e morale di stampo cattolico, è "libero", a differenza di quanto asserito dalle dottrine riformate della predestinazione²⁶. Questo mette in crisi il concetto di "Fato" così come era presentato nelle tragedie antiche, e richiede un adattamento del ruolo della Fortuna nelle vicende umane. I riferimenti a forze propriamente infernali sono d'altra parte ancora presenti in numerose tragedie di metà secolo (come si è già visto nei capitoli precedenti): il loro ruolo è sottolineato con forza nel *Flaminio* di Baroncini, nella *Didone* e nella *Marianna* di Dolce, nella *Medea* di Galladei, e nell'*Asdrubale* di Castellini²⁷; ma Ira e Gelosia sono sempre meno presentate come 'agenti esterni', e sem-

La definizione successiva di VETTORI, *Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetarum* (1560, p. 124), è già invece influenzata dalla lettura di Robortello: «Quid autem proprie *amartia* foret, docuit ipse in quaestione XXVI segmenti eius [...]. Cum igitur aliquis relicto eo, quod facere praestabat, propter imprudentiam id, quod est deterius gerit, tunc labitur ac peccat».

²⁴ La possibilità di avere un personaggio tragico virtuoso è teorizzata da CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di W. ROMANI, Roma-Bari, Laterza, 1978, p. 362 (che tuttavia fonda la sua argomentazione sull'impossibilità che la pena, venendo senza dubbio da Dio, sia ingiusta), e da G. DENORES, *Discorso* (1587), p. 385.

²⁵ Cfr. SPINELLI, *Cleopatra*, atto V, scena III, vv. 2175-92 (cc. 42v-43r): «(Coro) Ma crederemo noi / che così vuole il cielo. / (Baila) Così ben certamente io tengo, e credo, / che 'l ciel con legge stabile destina / la vita, e 'l fin, de' miseri mortali; / né passar si può un punto, inanzi o dietro, / ma quel che piace al ciel convien che sia. / [...] (Coro) Tutta la real casa hoggi è in ruina, / per la vendetta, e per l'ira divina»; poi atto V, scena V, vv. 2335-40 (c. 45v): «(Messo) Ond'io vedendo ciò con gran prestezza / la sua spada gli tolsi, c'havea fatto / quel homicidio di memoria degno; / anzi quel sacrificio grato a i Dei. / E questa è quella, ch'è bagnata, e tinta / del sangue del Tiranno empio, e maligno».

²⁶ Cfr. *Canones, et decreta*, pp. 53-54.

²⁷ Cfr. SAVETTERI, *The Agency of Errors*, p. 164: «Up to the last part of the century, moralistic interpretations of *hamartia* multiply along with its reductive reassessment: both delimit a fragmented theoretical space where retribution in the form of a seminal poetic justice cohabits with innocent suffering, the control of passions, and an idea of agency as detached from will and intentions. [...] the scope of the concept of error widens to the point that it includes ignorance, incontinence, impatience, rage, and fear, which could engender inadvertency, vengeance, and excesses of love and hate».

pre più come passioni umane che si legano alla causa prima delle sventure che colpiscono questo mondo: l'amore e la incapacità di resistere agli impulsi pur riconoscendoli sbagliati.

La speroniana "colpa d'amore": è impossibile resistere alla passione

Speroni, se non è il primo ad alludere al fatto che il peccato d'amore è degno di compassione, è sicuramente l'autore che dedica il numero più cospicuo di pagine a spiegare come la questione etico-morale nella tragedia sia da subordinare alla funzione poetica (si veda il cap. 1). Egli insiste infatti su due elementi che saranno poi ripresi a vario titolo dai tragediografi successivi: la giovane età, che costituisce di per sé un'attenuante alla colpa (persino nell'*Orbecche* di Giraldi sono presenti accenni alla gioventù che mal resiste agli attacchi d'Amore; cfr. a. III, vv. 1291-377 e vv. 1855-62), e il fatto che l'errore amoroso suscita, quasi senza eccezione, un sentimento di pietà, perché tutti hanno esperito la forza della passione e sanno quanto è difficile resistervi. Per Speroni (e Trissino) il peccato è inoltre inevitabile, perché insito nella natura umana. Per questo egli pone i due protagonisti della sua tragedia «nella età lor giovanile, nella quale è men vergogna il fallire, e la compassione è maggiore. E volle insieme che quello errore che fu cagion della lor miseria, fosse errore amoroso, con esso il quale [...] rade volte adivieni che pietade si discompagni»²⁸. Speroni porta, a sostegno della propria tesi, esempi tratti dalla tradizione lirico-poetica, non da ultimo Dante, che si commuove fino alla perdita dei sensi udendo la vicenda di Paolo e Francesca²⁹. L'eventuale scelleratezza della colpa (nel caso di Canace e Macareo, la loro unione segreta è complicata dall'incesto) non è quindi motivo sufficiente, a suo modo di vedere, perché i protagonisti della storia non possano essere un buon sog-

²⁸ SPERONI, *Apologia*, p. 191 (ed. ROAF). D'altra parte, D. CHiodo, *Il "Re Torrismondo" e la riflessione tassiana sul tragico*, «Studi tassiani», XXXVII (1989), pp. 37-63, rileva, a p. 62, un'influenza importante dell'ambiente cortigiano sulla scelta di privilegiare l'elemento erotico nella tragedia. E si veda quanto affermato da P. COSENTINO, *Luigi Groto e dintorni. Il topos dell'eroina patetica nella tragedia rinascimentale*, in *Eroine tragiche del Rinascimento*, pp. 119-40, a p. 140: «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*». Come ho mostrato nel capitolo precedente, a mio modo di vedere vi è ancora, in questo periodo, una fortissima insistenza sul tema politico, tuttavia complementare e non antitetico a quello dei sentimenti.

²⁹ Cfr. SPERONI, *Lezioni*, p. 225 (ed. ROAF): «S'innamorò dunque Francesca di Paolo perché Amore non perdona amare a nullo amato ma vuole e sforza che chi è amato riami».

getto per la tragedia³⁰. Egli afferma inoltre, ricollegandosi così a un concetto chiave dalla dottrina aristotelica, che il peccato d'incontinenza è meno grave di quello compiuto volontariamente contro le leggi: «Io dico, Signori, che si debbe fare differenza grande fra coloro che peccano per forza d'amor soverchio e tirati da grandissimo affetto, e quelli che per presunzione e temerità e per dispregio delle leggi commettono simili eccessi»³¹. Anche nell'*Orazia* di Aretino, Publio (padre di Celia) non ammette come scusante, ma riconosce le ragioni del dolore della figlia per la morte del promesso sposo; giustificherà invece l'uccisione di Celia da parte del fratello con la giovane età di Orazio, che porta spesso ad agire in preda agli impulsi, in opposizione alla saggezza e alla prudenza che si acquistano con l'età.

In molti casi, la chiave di lettura delle tragedie è indicata nei paratesti o nei commenti della voce corale, che suggerisce la sanzione morale verso il peccato d'amore, ma al contempo limita il grado di colpevolezza di chi ne è protagonista. La responsabilità di alcuni personaggi (come nella tragedia di Baroncini, nelle tragedie di Cesari, nella *Marianna* o nella *Didone* di Dolce), risulta scemata dall'intervento di figure sovranaturali (infernali), che instillano in loro le passioni, o con "attenuanti" derivate dal concetto speroniano di compassione per l'errore d'amore. Sembra possibile delineare un'ideale linea di sviluppo, in base alla cronologia di questi testi (o almeno delle loro edizioni a stampa), notando come l'insistenza sulle colpe d'amore (pur presente ancora in seguito), si faccia meno marcata. Il Prologo del *Flaminio* (1546), per esempio, insiste sul fatto che Cupido è divinità incontenibile e sorda a ogni comando. Ma quando la Regina confida alla nutrice la propria passione per Flaminio, figlio del suo sposo, la saggia donna ribatte che la colpa è tutta sua, e la riprende come «poco accorta» e «semplice» per aver «aperto incautamente il seno» a «così sconcio / desir» (a. I, sc. I). La nutrice pronuncia poi un'esortazione alla pazienza e alla sopportazione, che portano sempre a un fine positivo (II, III). La Regina però sente, incontrastabile, la forza di Amore, alla quale non può resistere pur sapendo di sbagliare:

³⁰ Si veda C. SAVETTIERI, *The Agency of Errors*, p. 155: «Speroni embraces a different apologetic strategy, which discards moral concerns and concentrates on the emotional effects (public mourning at funerals) that tragic immoral love can engender. While apparently trying to holt to Aristotle, Speroni bypasses the relationship between the moral quality of the characters and the need for fear and pity to be elicited, and subordinates the former to the latter».

³¹ SPERONI, *Lezioni*, p. 218 (ed. ROAF). E si veda in seguito, p. 228: «Per queste ragioni gli errori de gli amanti non sono sceleratezze, ma si debbano chiamar umani, perché l'uomo ama come ragionevole e perciò umanamente pecca; e se così è che l'error de gli innamorati sia umano, adonque noi semo nella particola di Aristotele dove dice che persone tragiche sono quelle che non per decus et pravitatem sed humano quodam errore in infelicitatem lapsi sunt».

Veggio 'l mio fallo e so che cerco quello
 ch'io devrei più fuggir. La mente inferma
 di quel che non desia sente più brama,
 con se stessa combatte, al fin se stessa
 vince a gran forza, ond' io, voglia o non voglia,
 vi seguirò, benché tra l'onde e 'l fuoco
 lieve fuggissi e l'animoso petto
 mai sempre si farà scorta sicura
 per le sue fiamme, e non potrete in parte
 volger le piante ov'io non sia con voi.³²

Anche il Prologo della *Didone* (1547) sottolinea la forza inesorabile di Amore, che ha potere tanto sugli dèi quanto sui mortali. Dolce presenta qui tutto ciò che accade sulla terra come effetto diretto delle potenze celesti, che sono tuttavia a loro volta preda di passioni e sentimenti. A questo segue, come si vedrà, l'affermazione che il destino umano è inevitabilmente deciso dal cielo. Lo stesso concetto sarà poi ribadito anche nel Prologo della *Medea* (1557), che tuttavia insiste sulla Fortuna, elevata a potenza incontrastabile³³; ma è di fatto ancora una volta Amore la causa di tutto, perché porta a «mala fortuna».

Nella prima tragedia di Cesari (1551), *Romilda* compie, in linea con quanto proposto da Speroni, un errore spinto dalla passione amorosa, che dovrebbe essere però perdonato in virtù del suo pentimento e del fatto che le donne sono naturalmente più propense a cadere nei lacci di Amore³⁴. Lo stesso procedimento è ancora presente nella *Scilla* (1552): la protagonista, giovane e innamorata, afferma che Amore trasforma gli uomini in animali privi di ragione:

Non è maggior sembianza
 tra noi di fiera più lontana e priva
 di ragion, che in colui
 che si fa servo da l'alto arciero.
 [...]
 S'in tanti effetti suoi

³² BARONCINI, *Flaminio*, atto II, sc. IV, vv. 329-38.

³³ DOLCE, *Medea*, Prologo, vv. 1-9: «Questa, che 'l mondo imperiosa volge / come a lei pare, e quinci e quindi aggira / imperii, signorie, scettri, e corone, / a cui poser gli antichi altari e templi, / e la chiamar Fortuna, questa iniqua / empia tiranna de le cose nostre, / questa de' beni umani involatrice, / porge spese cagioni, ond'altri scriva / di morte, di dolor, di guerre e pianti».

³⁴ Per l'analisi delle tre tragedie di Cesari mi permetto di rinviare al mio già citato *Tra mito e storia*.

si dimostra un'amante assai più lungi
 d'altro animal dal ragionevol lume,
 che miracolo fia s'anco si spoglia,
 con l'altre gioie, de l'arbitrio humano?³⁵

Scilla è cosciente della follia del suo comportamento, ma è incapace di resistere alla passione (a. I, v. 125; ma soprattutto a. II, vv. 861-918). La nutrice, sua confidente, sostiene però la libertà dell'arbitrio umano (atto I, scena I). Il coro scusa Scilla, evocando come giustificazioni la gioventù e la volubilità femminile, e la invita a sopportare le avversità con rassegnazione e forza d'animo, prima di invocare la pietà divina nei confronti della giovane, augurandosi che il suo dolore sia pena sufficiente al suo errore; il coro conclusivo riafferma con sicurezza che Amore è la causa di tutti i mali degli uomini. Insiste sul suo strapotere, che spinge a passioni illecite, anche Zara nel suo *Hippolito* (1558). In questa tragedia, come già nella *Scilla*, la cameriera-confidente di Fedra la esorta a combattere la sua scellerata passione per il figliastro affidandosi a Dio. Come Scilla, anche Fedra è cosciente della gravità dei suoi desideri, ma non riesce a trattenersi. Il coro, lamentando la vanità dei beni terreni, afferma ad ogni modo che l'Amore è forza inoppugnabile, a cui bisogna tuttavia comunque cercare di opporsi con la ragione e l'aiuto di Dio. Nel finale, l'invito è rivolto a Teseo, che dovrà sopportare con costanza il male accaduto e perdonarsi l'errore compiuto uccidendo il figlio innocente. La sua colpa, commessa per mancanza di conoscenza e quindi, potremmo dire, involontariamente, si muove già nella direzione prospettata da Giraldis.

Giraldis, la volontà e l'involontarietà dell'errore

Come si è già avuto modo di constatare, i commenti alla *Poetica* aristotelica si chinano sul passaggio che concerne l'*hamartia* (XIII 1452b 31 – 1453a 39) soprattutto dopo che Speroni aveva difeso il peccato d'amore come degno di pietà e compassione, e quindi tragicamente efficace. Per spiegare il testo aristotelico essi fanno spesso ricorso all'*Etica nicomachea*, che forniva una distinzione tra azioni volontarie e azioni involontarie³⁶. In questo modo,

³⁵ CESARI, *Scilla*, atto I, vv. 321-39. Il passo presenta richiami ariosteschi (*OF* XXIV, I, 7-8) e petrarcheschi (*Rvf* XXIX 4-5).

³⁶ Per esempio, ROBORELLI, *Explicationes* (pp. 130-33), discute la particella 68 della *Poetica*; cfr. anche le *Explanationes* (1550, p. 153) di Maggi e Lombardi, e *La esposizione de i versi co' quali Orbecche tragedia del s. Giraldis parla 'a chi legge'* (Roma, 1556) di Antonio Possevino. Quest'ultimo categorizza i personaggi della tragedia giraldiana (75v-76v) ponendoli sotto le

l'interpretazione viene a coincidere con la teoria del personaggio mezzano esposta da Giraldi: l'errore nasce da ignoranza (e quindi la consapevolezza sarà seguita da rimorso immediato – è il caso della figura archetipica di Edipo) oppure con l'intenzione di compiere un'azione sì illegittima, ma per un fine lodevole (è il caso di Antigone). Resta che il peccato o l'errore involontario è, soprattutto per il ferrarese, da sanzionare tanto quanto il male fatto con coscienza, perché infrange le leggi³⁷; ma il punto da chiarire è se queste azioni siano adatte alla tragedia, cioè, detto altrimenti, se possano o debbano essere degne di commiserazione oppure di rimprovero morale.

La discussione sulla natura dell'errore non è unicamente affidata ai testi teorici, ma affiora anche all'interno delle *pièces* del periodo in esame. Si veda, come primo esempio, la tragedia di Baroncini (1546). Flaminio, figlio del re, e Panfilia, figlia della donna sposata dal sovrano in seconde nozze, sono stati accusati dalla regina di aver contratto nozze segrete. In realtà, la donna concupisce il figliastro, e decide di vendicarsi in questo modo dopo essere stata rifiutata. Flaminio vuole attirare solo su di sé l'ira paterna, mentre Panfilia è convinta della propria innocenza (il matrimonio tra i due era già, infatti, nelle intenzioni del re) e si dice pronta ad affrontare le conseguenze insieme al suo amato. Il loro non è stato errore, perché la loro condotta ha forse offeso il re/padre (ma ella esprime un dubbio anche a questo riguardo), sicuramente non Dio:

Fla. Padre, io confesso 'l mio peccato, e senza
farne altra scusa a voi resta la cura
di condannarmi e, se volete, in parte
per quello amor che mi portaste sempre,
mitigar l'ira vostra. Io chieggo solo
che con giusta pietà miriate 'l fallo
d'esta innocente e, sovra 'l sangue mio,
sfoghiate 'nsieme e la giustizia e l'ira,
ch'io di tutto l'error la causa fui.
E quel medesmo ardor che mi sospinse
a dispreggiar le leggi vostre, ardito
mi farà ancor a sostener la pena.

tre etichette di «scellerati» (Sulmone), «mezzani e degni di compassione» (Oronte e i figli), «mezzani e dignissimi di compassione» (Orbecche). Si veda SCARPATI, *Dire la verità al principe*, pp. 163-65.

³⁷ Cfr. F. BERTINI, «*Havere a la giustizia sodisfatto*». *Tragedie giudiziarie di Giovan Battista Giraldi Cinzio nel ventennio conciliare*, Firenze, Società Editrice fiorentina, 2008, e il successivo (già citato) «*Hor con la legge in man giudicheranno*».

- Pan. Pari è la colpa d'ambodue, né voglio
 ch'egli, per mia cagion, giamai si mostri
 di quel ch'esser devria men giusto un pelo.
 Se vero è pur che drittamente errore
 deggia 'l nostro chiamarsi, eccomi pronta
 a sofferirne con voi la pena insieme³⁸.
- Re Non sarà dunque error quello ch'Iddio
 e la natura parimente offende?
- Fla. Sì che sarà, ma non sarà per questo
 che possa dirsi 'l nostro error ch'abbiamo
 voi solo, non Dio né la natura, offeso.
- Re Qual legge natural promette, stolti,
 che voi possiate maritarvi senza
 color che, più di voi, disporner ponno?
- Pan. E chi può più di noi, di noi disporre?³⁹

Il re mette a morte i due giovani, ma poi si pente della decisione; nel frattempo i due si sono uccisi, e si uccide anche la regina. Il sovrano, lasciato solo, si lamenta che un solo errore – non quello dei due giovani, né il proprio, ma quello della moglie, che aveva agito per desiderio di vendetta a causa di una passione scellerata – possa aver causato tante sventure: «Ahi, come un sol error mille vendette / dietro si tira? Ohimè, folle, che dico? / Ahi, come senza ch'altri erri sovente / prova quel che lo sdegno / possa del cielo irato» (a. V, sc. III, vv. 270-74). Le punizioni possono quindi raggiungere anche chi non ha commesso alcun errore evidente, come afferma Cesari nella sua *Cleopatra* (1552). La figlia della regina si chiede quali colpe abbia potuto commettere per meritarsi la punizione divina che si sta abbattendo su di lei:

Quando mai furo queste luci mie
 scorte a torcer il piè dal loro sentiero?
 Quando in questo mio petto hebbe giamai
 pensier albergo che mi fosse sprone

³⁸ Nell'*Ifigenia* di Dolce, di qualche anno successiva (1551), Achille affermerà convinto: «chi consente al mal pecca egli tanto, / quanto chi lo commette» (atto III, vv. 1526-27).

³⁹ BARONCINI, *Flaminio*, atto IV, scena III, vv. 93-119. Si noterà anche l'interessante insistenza sulla possibilità di acconsentire alle nozze da parte di Panfilia. La libera scelta del matrimonio da parte della sposa è un tema che apparirà con frequenza negli scritti teatrali di fine secolo; in particolare, sembra uno dei punti-chiave della produzione di Luigi Groto. Si veda inoltre BERTINI, «*Hor con la legge in man giudicheranno*», pp. 418-35 (il sottocapitolo è intitolato «*Consensus facit nuptias*» e controversistica terminologica nella drammaturgia classica del tardo Cinquecento»), con bibliografia pregressa; G. ZARRI, *Il matrimonio tridentino*, in *Il concilio di Trento e il moderno*, a cura di P. PRODI e W. REINHARD, Bologna, il Mulino, 1996, pp. 437-83.

a spiaceri, che vuoi tanti da questo
 sospiri, e da quei pianto? Ma se per tempo
 da i genitori miei havesti offesa,
 hanno il fallo avanzato con la pena,
 per cui vedesti tante volte, e tante,
 fiumi i lor occhi e foco acceso il core.
 Dunque debb'esser io misera a parte
 de le lagrime lor, de i lor sospiri,
 s'a parte del fallir unque non fui?⁴⁰

Il lungo pentimento dei genitori avrebbe dovuto essere sufficiente a placare l'ira divina, e ad ogni modo la giovane non capisce perché le colpe dei padri debbano ricadere sui figli innocenti (la stessa cosa avviene anche, ad esempio nelle tragedie di Edipo, con i lamenti di Antigone e Ismene). La fedele serva di Cleopatra, Cherimonia, fornisce quindi una "lezione di catechismo", affermando che l'uomo è peccatore fin dalla culla, ma la pietà celeste ascolta le preghiere di chi è «men colmo d'errore» e temprà così la sua punizione:

De la nostra reina eccelsa figlia,
 sappiate come in questa o in altra etade
 mortal non vide dal celeste impero
 scender crudel o men che giusta legge;
 che non istende pargolletto in culla
 a pena membra, che si possa indegno
 chiamar de l'ira che gli serba in cielo,
 poi che prima a spiacer che ad amar lui
 che gli diè il dono de la vita impara.⁴¹

Per questo, nelle tragedie successive l'accento viene posto soprattutto sulla consapevolezza o l'ignoranza intorno alla natura delle azioni compiute.

⁴⁰ CESARI, *Cleopatra*, atto IV, vv. 1451-63 (31r-v).

⁴¹ Ivi, IV, vv. 1471-92 31r-32r. Il complesso problema della nemesi storica, già biblica (Gdt 7.28; Sal. 78; Ger. 31), è presente nelle tragedie greche, in particolare quelle di Antigone ed Edipo, e confluisce nei drammi cinquecenteschi, in particolare ripresa da Giraldi e Speroni; cfr. per esempio *Orbecche*, atto I, vv. 121-23 (Nemesi): «Perché ciascun che tra' mortali vive / (per giusto ch'egli sia) commette errore / contra l'alta bontà del Fattor suo». E si veda, nella *Progne* di Domenichi (1561), il dibattito tra la Balia e Progne sull'uccisione di Iti (vv. 1256-63): «(Bal.) Madre, tu dunque havrai cotanto ardire / ch'uccider possa l'unico tuo figlio? / (Pro.) Egli è figliuol di Tereo, e non è mio. / (Bal.) E perché un fanciullin degno è di morte? / (Pro.) Per lo paterno errore ha meritato / di morir il figliuol, benché innocente. / (Bal.) Questa non è ragion, ma torto espresso, / che sia punito chi non ha peccato» (corsivi miei).

Naturalmente, l'*exemplum* per antonomasia è la vicenda di Edipo. La *Giocasta* di Dolce (1549), che narra i fatti avvenuti dopo la scoperta dell'accaduto, si apre con una convinta apologia della protagonista:

Non pecca l'huom, che non sapendo incorre
in alcun mal, da cui fuggir non puote:
ed egli a maggior suo danno e cordoglio
ed a pena maggior la ulta serba:
ch'a miseri la vita apporta noia,
e morte è fin de le miserie humane.⁴²

Qui (e altrove in Dolce, come vedremo) è anche sottolineata l'impossibilità dell'uomo di sfuggire al destino, per cui la morte è attesa e agognata come liberazione dalle «miserie umane».

La stessa insistenza sull'inconsapevolezza in merito al peccato commesso e sull'inevitabilità del destino è presente nell'*Edippo* di Anguillara (1565), dove viene invece narrata tutta la vicenda. In apertura, l'indovino Tiresia svela alla figlia Manto la verità su Edipo; alla reazione scioccata della giovane, egli risponde che sia Edipo sia Giocasta sono innocenti:

Man. O figlio infame, o scelerata madre.
Tir. Ciascun di lor la mente ave innocente,
e pecca, e nulla sa del suo peccato.
Ché credono ambi quel che 'l mondo crede,
[...].⁴³

Poi, poco più oltre (vv. 125-27), afferma che «Edippo, casto e pio nel suo pensiero, / si governò da saggio e da prudente. / Ma che val la prudenza contra il Fato?».

Il problema dell'interpretazione del volere divino è un altro dei temi di questo testo. Come noto, Edipo era a conoscenza dell'oracolo che aveva predetto l'uccisione del padre e l'incesto, ma credeva, con la sua astuzia,

⁴² DOLCE, *Giocasta*, atto I, scena I, vv. 122-27. E si veda quanto notato da SCHIRONI, *The Reception of Ancient Drama*, p. 140: «a leitmotif running throughout the tragedy is that there is no fault when one does not know that a sin is being committed. [...] Oedipus himself claims to be a victim of a "cruel destiny" (*crudel destin*) and a "hostile star" (*stella nimica*, *Gio.* Act 5, f. 49r-49v). The theme of adverse fortune afflicting mortals frames the entire tragedy. The prologue (*Gio.*, f. 3r) invites the audience to pity others' misery in the name of common human nature: by realizing that the misfortune of others can afflict us as well, we can be more prepared for it; Jocasta too is a victim of a dire destiny».

⁴³ ANGUILLARA, *Edippo*, atto I, scena I, vv. 63-66.

di essere riuscito a sfuggire al proprio destino. Confrontato con Tiresia, che egli obbliga con minacce a svelare la verità, Edipo non crede alle sue parole e rimane certo di aver agito prudentemente. Anche Giocasta lo conforta confermandolo nella sua convinzione, e affermando che non bisogna fidarsi degli interpreti divini, perché sono molto spesso mossi dal proprio tornaconto⁴⁴. E anche i cori che concludono ciascun atto sono ricchi di invocazioni a Dio perché chiarisca il suo volere e venga in aiuto dei mortali, compreso quello che chiude il terzo atto⁴⁵, quando Edipo ha finalmente capito di essere l'assassino di Laio e chiede perdono a Giocasta, affermando di aver agito inconsapevolmente (qui, tuttavia, egli non sa ancora di essere suo figlio):

[...] Io vi domando
perdon con ogni debita umiltade.
M'avete a perdonar, poi ch'ho peccato
contra mia voglia: e l'animo innocente
ho sempre avuto, e ben perdono io merto.
Che se la man peccò, non peccò il core.⁴⁶

La reale portata degli avvenimenti è chiarita soltanto in seguito. Edipo, che sa ormai di aver ucciso il padre e sposato la madre, esprime più volte il proprio pentimento e la volontà di purgare i peccati commessi, benché involontari:

[...] Mi rimorde
tanto la coscienza il mio peccato,
ch'ardir non avrò più di comparire
fra gli uomini d'onor. Ben mi darei
la morte; ma saria picciola pena
a tante sceleraggini, a tant'onte,

⁴⁴ Ivi, atto III, scena III, vv. 63-71: «Non v'ho dett'io, consorte mio, più volte / che fede a dar non s'ave a tutto quello / che ne dicon d'Apollo i sacerdoti? / S'a noi licesse con le proprie orecchie / udire il suon de la celeste voce, / dovremmo in tutto creder: ma i ministri / per interesse lor ne dan risposte / talvolta che son loro invenzioni / tutte et han mira a qualche lor disegno». Qui vi è forse una velata allusione alla questione dell'interpretazione dei testi sacri; ma potrebbe trattarsi semplicemente di una critica ai sedicenti profeti.

⁴⁵ Ivi, atto III, Coro, vv. 104-107: «Da quel ch'al saggio nostro Edippo è occorso, / si può veder come il giudizio umano / scorge poco lontano / contra il voler de la malvagia sorte»; vv. 164-167: «Miser ciascun che pone ogni sua spene / in questo mondo cieco, infimo e rio. / Sol chi si fonda in Dio / può dir d'aver un fin stabile e fermo».

⁴⁶ Ivi, atto III, scena IV, vv. 97-102. E Giocasta conferma (v. 111): «Chi pecca per error, merta perdono», a sua volta sostenuta dalle successive parole di un messaggero.

ch'ho fatto contra Dio, contra me stesso,
contra il mio genitor, contra mia madre.⁴⁷

Edipo evoca il suicidio, ma si trattiene, perché la morte sarebbe una pena troppo esigua per il peccato commesso⁴⁸. Altrimenti agirà Giocasta. In un primo tempo, ella tenta di spingere le figlie ad ucciderla per vendicarsi del disonore che ha loro causato: «Imita il padre tuo: sai che 'l tuo padre / uccise il padre suo. Tu che sei figlia / d'un parricida, la tua madre uccidi» (*Edippo*, a. V, sc. III, vv. 138-140); ma Ismene si rifiuta, affermando che l'errore deve essere corretto da colui che lo compie; sia Ismene sia Antigone hanno ancora la possibilità di morire innocenti, una opzione che alla madre non è data. Per questo, Ismene invita Giocasta a liberarle dall'onta di essere frutto del peccato, «che se trarrete biasimo da l'incesto, / sarete di pietà lodata almeno»⁴⁹. Giocasta non ucciderà le figlie, ma anzi sceglierà il suicidio⁵⁰.

“L'unico vero problema filosofico”, per dirla con Camus, emerge con notevole frequenza in questi testi, senza tuttavia che vi sia, spesso, un reale dibattito attorno alla questione. A volte, i personaggi scelgono il suicidio spinti dalla disperazione causata dalla consapevolezza di aver compiuto azioni degne di una punizione esemplare (come Scilla e Giocasta); in questo caso, l'azione è sanzionata dalla disapprovazione del Coro o di altri perso-

⁴⁷ Ivi, atto III, scena V, vv. 75-82.

⁴⁸ Allo stesso modo agirà Alessandra, nella tragedia di Conte da Monte. Dopo la morte del marito e del cognato ella vorrebbe rendere l'anima denudandola dal “velo suo” (cioè il corpo; cfr. *Antigono*, c. 54, vv. 2922-23). Il sacerdote ribatte dicendo che Aristobolo la può vedere anche da morto e che rimarrebbe molto deluso dal suo comportamento contrario a Dio e al suo *status* regale (c. 2978-84): «E se 'l suo spirto benedetto, e santo / anchor va errando a le sue spoglie intorno: / o s'almen giusto a la sua stella, o altrove / de le cose di qua memoria serba; / quanto credete, che gli dia tormento / vedersi far quel, ch'al divin' ingegno, / e a l'alto grado vostro si disdice?».

⁴⁹ Ivi, atto V, scena III, vv. 152-172: «Noi siam molto più misere e infelici, / madre, che voi non dite: ma l'infamia, / che dite essere in noi, da voi deriva; / e quel che fa l'error debbe emendarlo. / Or poi che tante ingiuriose note / noi non possiam fuggir se non per morte, / né vedete al mal nostro altro rimedio, / rimediate voi. Dapoi che nasce / questa infamia da voi, da voi si toglia. / Ne feste infami voi, voi n'uccidete. / Noi siamo ancora vergini innocenti; / e non è ben che contra il nostro sangue / diventiam micidiali e parricide. / Che potendo morir con innocenza, / gran sciocchezza, e follia saria la nostra / il cercar di morir nocenti et empie. / Ma voi, che sete fatta già colpevole / di maggior sceleranza, ben potete / uccider per pietà le proprie figlie. / Che se trarrete biasmo da l'incesto, / sarete di pietà lodata almeno».

⁵⁰ Per il suicidio come auto-punizione di purgazione cfr. GALLO, *Colpa, peccato, errore*, p. 61-63. Uno studio del suicidio nelle novelle giralduiane in C. LUCAS FIORATO, *Giraldi Cinzio e il suicidio negli «Ecatommiti»*, in *Giovanni Battista Giraldui Cinthio: hombre de corte, preceptista y creador (Valencia, 8-10 novembre 2012)*, «Critica letteraria», XLI.159-160 (2013), numero monografico, pp. 443-59.

naggi per il gesto compiuto, che si limitano tuttavia a lamenti generici. Altri optano per la morte al fine di sfuggire a un destino sentito come ancor più crudele (come, emule di Sofonisba, la moglie di Asdrubale, o Cleopatra)⁵¹, oppure per la salvezza della patria (come Meneceo, figlio di Creonte, o, in modo più indiretto, Ifigenia, che accetta di essere sacrificata per permettere all'esercito di salpare per Troia). In questi casi, il suicidio non è generalmente accompagnato da critiche o giudizi negativi⁵². Questa indifferenza, che contrasta fortemente con la tradizione cristiana, potrebbe derivare dai modelli antichi, in particolare senecani: per gli stoici, infatti, il suicidio è l'estrema affermazione della libertà umana⁵³. Vi è tuttavia un altro aspetto da tenere in considerazione: in molti trattati politici, anche nel Cinquecento, il suicidio è giustificato quando la morte di uno può permettere la salvezza di molti

⁵¹ Si noterà, nella *Cleopatra* di Cesari, come il coro tenti di dissuadere la regina dal compiere l'agognato suicidio, argomentando che ciò sarebbe grave offesa a Dio, che dà la vita ed è il solo che può riprenderla, uno dei primi esempi di teologia cristiana nelle tragedie qui presentate (atto IV, vv. 1641-705, 35r-v, in particolare vv. 1697-705). E cfr. TOMMASO, *Sum. theol.* II, II, 64, 5: «seipsum occidere est omnino illicitum, triplici ratione. Primo quidem, quia naturaliter quaelibet res seipsam amat [...]. Secundo, quia quaelibet pars id quod est, est totius [...] unde in hoc quod seipsum interficit, iniuriam communitati facit [...]. Tertio, quia vita est quoddam donum divinitus homini attributum». Sofonisba è citata come "modello" anche da Marianna nell'omonima tragedia di Dolce, che tuttavia non morirà suicida: «Generosa reina, che più tosto / volle morir, ch'a guisa di captiva / esser di quel felice alto monarca / nel trionfo condotta innanzi al carro» (DOLCE, *Marianna*, atto I, scena I, vv. 369-372; un elogio molto simile è già nella *Cleopatra* di Giraldi).

⁵² Il personaggio di Cleopatra si prestava particolarmente bene per affrontare il discorso della liceità del suicidio. Mi permetto, a questo proposito di rinviare al mio *Ricezioni funzionali*, in *Eroine tragiche*, pp. 89-106. Un esempio cronologicamente precedente ai nostri testi in cui il suicidio di Cleopatra è giustificato è il carme latino di Castiglione a lei dedicato, sul quale vedi MOTTA, Introduzione alle *Eroine tragiche*, pp. 17-18; 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, N. TONELLI, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 345-97; ID., *Per Castiglione latino*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiane*, a cura di S. ALBONICO, A. COMBONI, G. PANIZZA, C. VELA, Milano, Mondadori, 1996, pp. 185-218; 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, M.A. DI CESARE, Binghampton (N.Y.), State University of New York, 1988, pp. 200-306. E si veda CASTIGLIONE, *Cortegiano*, libro III, cap. 36, in cui Giuliano de' Medici fa un elenco delle donne celebri dell'antichità, comprese molte suicide.

⁵³ Mi limito a rimandare a SENECA, *How to die: an ancient guide to the end of life*, a cura di J.S. ROMM, Princeton, Princeton University Press, 2018, e alla bibliografia raccolta in *The Cambridge Companion to Seneca*, dir. S. BARTSCH, A. SCHIESARO, Cambridge, Cambridge University Press, 2015. Utile anche C. FANELLI, *Con la bocca di un'altra persona. Retorica e drammaturgia nel teatro del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 2011.

o dello Stato. Si veda, per esempio, lo scritto dedicato da Guicciardini alla questione, intitolato “Se lo ammazzarsi da sé medesimo per non perdere la libertà o per non vedere la patria in servitù procede da grandezza d’animo o da viltà, e se è laudabile o no”, in cui lo storico fiorentino si dice pronto a giustificare la morte volontaria per queste ragioni “superiori”⁵⁴. In questo senso è stato letto, per esempio, il suicidio di Meneceo nella *Giocasta* di Dolce⁵⁵. Messo in rilievo dal lungo dibattito tra il padre Creonte e l’indovino Tiresia (già presentato nel capitolo precedente), nel quale i due discutono sul primato dei sentimenti privati o del bene pubblico, il ruolo di Meneceo assume qui una valenza tragica molto più ampia di quanto non fosse nelle *Phoenissai*, modello di questa *pièce*⁵⁶.

Il caso di coloro che si uccidono per auto-punirsi è invece presentato come conseguenza o effetto dell’impossibilità di pentirsi davvero del male compiuto, ricorrendo, come aveva affermato Edipo, a una «picciola pena», troppo lieve in confronto alle offese perpetrate. Forse per questo Erode, nella *Marianna* di Dolce (1565), ripete le parole di sconcolato pentimento che già aveva pronunciato Eolo nella *Canace*, invocando invano il nome della moglie morta. Il suo pentimento tardivo non serve ovviamente a nulla, perché non riporterà in vita Marianna e i figli; eppure, egli chiede perdono alla moglie, e sembra davvero credere di poterlo ottenere, perché riconosce di aver agito non per colpa della Fortuna, ma per causa propria e della sorella, qui cattiva consiglia che meriterà il giusto castigo:

Ora io conosco, mio mal grado, a prova
che non basta il dolor, benché sia grave,
a scioglier l’uom de la terrena spoglia;
che ’l mio tolto m’avrebbe omai di vita.
E non ho da dolermi di Fortuna,
ch’io stesso del mio mal ministro fui,
ingannato da l’empia mia sorella,
a cui riserbo al fin giusto gastigo.

⁵⁴ Cfr. F. GUICCIARDINI, *Scritti politici e Ricordi*, a cura di R. PALMAROCCHI, Bari, Laterza, 1933, pp. 232-38. La morte del sovrano – ma non esplicitamente il suicidio – per la salvezza del regno è difesa da ERASMO, *Institutio*: «Virtutem ipsa abunde magnun sui praemium esse. Boni principis esse munus vel sua morte, si fors ita res tulerit, populi commodis consulere»; probabilmente l’idea deriva da CIC. *De off.* I, 17: «omnes omnium caritates patria una complexa est, pro qua quis bonus dubitet mortem oppetere, si ei sit profuturus?».

⁵⁵ Si veda SCHIRONI, *The Reception of Ancient Drama*, in particolare pp. 140-41.

⁵⁶ Come nota SCHIRONI, p. 141 «the scene of Menoeceus stabbing himself in front of Eteocles’ army is taken from Statius (*Theb.* 10.756-782), but his proud declaration of patriotic self-sacrifice is Dolce’s invention (*Gio.*, Act. 4, f. 39v-40r)».

[...]

Ahi, cara Marianna, io stesso fui
cagion del mio dolor, de la tua morte.

[...]

Ma, se pentito cuor merta perdono,
del mio sì gran peccato or mi perdona.⁵⁷

Il pentimento, che deve essere sincero⁵⁸, è un passaggio imprescindibile per poter sperare nel perdono, come afferma anche il coro conclusivo dell'*Edippo* di Anguillara:

Quindi si può veder che 'l sommo Dio
non sol dispon, che i voluntarii eccessi
condannin l'uomo al debito castigo:
ma quei peccati ancor ch'alcun commette
per ignoranza e contra il suo volere,
vuol che condannin l'uomo a penitenza
e la debita pena ne riporti.
Sì che preghiam la maestà divina
ch'apra talmente a noi l'interno lume,
che non ne siano i nostri eccessi ascosi.⁵⁹

Non importa se volontario o involontario, il peccato richiede penitenza e dev'essere sanzionato con una pena confacente. La preghiera rivolta a Dio non è quindi una richiesta di perdono incondizionato, ma è associata alla

⁵⁷ DOLCE, *Marianna*, atto V, scena III, vv. 3225-3232; 3265-3266; 3271-3272; sull'argomento, cfr. CREMANTE, p. 158. E si veda quanto affermato dal Coro ai vv. 3135-3138: «O re certo infelice, / infelice per vostra / sola cagion; voi conoscete tardo / il vostro grave errore». Anche nell'*Ifigenia*, tragedia di continui pentimenti e ripensamenti, Dolce insiste sugli errori umani; lì, però, il ruolo della Fortuna è ancora determinante per lasciare il tempo a chi cambia idea di fare ammenda. Si confronti, inoltre, quanto afferma Agamennone (DOLCE, *Ifigenia*, atto II, scena II, vv. 484-86): «Il savio spesso / muta voler: e quando è tempo ammenda / l'error commesso; e non indugia al fine». Il rimorso come pentimento è preconizzato anche da AMMIRATO, *Discorsi*, libro V, cap. 4, discorso 4: «Che i principi malvagi sono pur assai bastevolmente puniti dalla loro coscienza»; si veda a p. 184: «Imparate tiranni a temere, che non sono questi sogni né vane immaginazioni. Son cose a vostro ammaestramento state registrate nella memoria de secoli da un scrittore greco, da un latino, e da un Toscano. Sono avvenimenti veri e non favole poetiche succedute nelle persone di due Imp[eratori] Romani, d'un Re di Giudea, e d'un Re di Napoli; de' cui miserabili, e infelici successi se volete esser digiuni, studiatevi di menar vita conforme a principi, e non a tiranni». Si è già detto come persino Tereo sia afflitto dal senso di colpa per la violenza e la mutilazione perpetrata ai danni di Filomela.

⁵⁸ Come si è visto in precedenza, questo è anche uno dei cardini della dottrina post-conciliare. Ma già Seneca, *Agam.* 243: «quem paenitet peccasse paene est innocens».

⁵⁹ ANGUILLARA, *Edippo*, atto V, Coro, vv. 362-371.

speranza che l'uomo possa riconoscere i propri peccati e possa così, di conseguenza, pentirsene convenevolmente.

Fortuna, virtù e giustizia divina

Indipendentemente dalla volontarietà o involontarietà delle azioni compiute, si è visto in precedenza come non manchino, in queste tragedie, riferimenti alla Fortuna o al destino quali cause ultime dell'agire umano⁶⁰. Il dibattito attorno alla nozione stessa di tragico è infatti spesso incentrato su quanto un soggetto possa essere considerato responsabile della 'sfortuna' che gli capita⁶¹. Edipo pensa di poter aggirare il Fato, e invece cade inesorabilmente nel peccato. Altri personaggi (Cleopatra, Asdrubale, Niso) sono confrontati ai rivolgimenti della sorte e decidono di opporvi la loro perseveranza nell'accettare «quel che destina il cielo», a tratti riconoscendo nella divinità pagana la cristiana Provvidenza, a tratti riferendosi a un destino prefigurato nelle stelle.

Nel clima religioso complesso che caratterizza il medio Cinquecento, non sorprende che emergano posizioni e pronunciamenti contrastanti, a volte più vicini all'ortodossia cattolica, a volte invece riferibili agli orientamenti della riforma protestante, ma forse e soprattutto derivati da precedenti classici e umanistici, in merito all'influsso della Fortuna sulla vita umana⁶². Il discorso

⁶⁰ Minturno, autore del *De poeta* (1559), considera la tragedia come il genere letterario che meglio esprime l'instabilità delle cose umane: «ut videmus non esse rebus prospere fluentibus fidendum, nihil infra esse tam diuturnum tamque stabile, quod caducum non sit et mortale, nihil tam firmum ac validum, quod demum nequeat everti, nihil tam felix, quod miserum, nihil ita summum, quod infimum effici non possit» (cito dalla ristampa anastatica Monaco, Wilhelm Fink, 1970, p. 179).

⁶¹ A questo problema si lega, come si è già accennato in precedenza, anche quello, non meno importante, dell'ereditarietà della colpa: i figli di Edipo, quello di Canace, sono colpevoli? È possibile provare compassione per loro, nonostante siano frutto di un incesto o di un amore scellerato? Nel *Giudizio sopra una tragedia di Canace e Macareo* questo viene negato categoricamente (p. 105, ed. ROAF); mentre, naturalmente, Speroni sostiene di sì (si legga, per esempio, quanto egli scrive a p. 241 dell'*Apologia*: «molti figliuoli di uomini tristi sono buoni, e per lo contrario molti nascono di buoni padri che sono scelerati figli»).

⁶² Già nell'*Orbecche*, per esempio, alcuni commenti (cfr. quello della nutrice nell'atto II, scena 2, p. 105) sembrano mettere in discussione la responsabilità individuale dell'uomo nella scelta dei suoi comportamenti, e rinviare tutta la causalità a Dio. Si veda, per una trattazione generale, SCHIRONI, *The Reception of Ancient Drama*, di cui si legga l'annotazione a p. 145: «Another recurring theme of Italian tragedy linked to the discussion of kingship and power was the instability of human fortune and man's inability to control his destiny. This theme is also present in Greek tragedy, but Renaissance playwrights expanded it, as their audiences were particularly sensitive to it. The chorus' comments on Oedipus' and Jocasta's fates in the tragedies of Dolce

è ovviamente intricato, e richiede una minima contestualizzazione, di necessità brevissima⁶³. Alcuni umanisti, come Pontano nel *De Fortuna* (1503), si riagganciano al concetto mutuato dalla tradizione classica, in questo caso in accordo con il pensiero largamente diffuso nel Medioevo, secondo il quale il destino dell'uomo è in ampia misura indipendente dalla sua volontà⁶⁴. Altri, come Leon Battista Alberti (e in parte Machiavelli), considerano la sorte un elemento che può influire sulle vicende dell'uomo, che è tuttavia, almeno parzialmente, in grado di dar loro forma attraverso l'esercizio delle proprie virtù⁶⁵. Altri ancora, come Salutati (*De fato et fortuna*), Valla (*De libero arbitrio*), Pico e Ficino, sono certi che il libero arbitrio sia alla base dell'agire umano. I tragediografi, anche sulla base delle traduzioni aristoteliche (in cui la parola *tuche* diventa, generalmente, 'fortuna')⁶⁶, si dividono adottando l'una o l'altra di queste posizioni, nel tentativo di adattare al loro tempo il concetto classico di Fato, elemento portante di molte tragedie antiche⁶⁷. Il

and Anguillara as well as the choral odes in Alamanni's *Antigone* show the pervasiveness of this *Leitmotiv*. The meditation on the instability of human fortune can be seen as the tragic interpretation of Machiavellian ideas». Machiavelli dedica notoriamente alcune pagine di estrema importanza al rapporto tra virtù e Fortuna (con la celebre teoria del sapersi adattare ai rivolgimenti di quest'ultima utilizzando le proprie capacità), non soltanto nel *Principe* (cap. XXV), ma anche nei *Discorsi* (III, IX), e nel precedente capitolo *Di Fortuna* (1506). Si veda, su questo, la voce *Fortuna* di D. FACHARD, in *Enciclopedia Machiavelliana*, dir. G. SASSO, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana – Treccani, vol. I, 2014, pp. 568-73.

⁶³ Fondamentale, per queste pagine, il contributo di D. DALLA VALLE, *Il tema della Fortuna nella tragedia italiana rinascimentale e barocca*, «Italice», XLIV.2 (1967), pp. 180-208, che fornisce una buona sintesi del problema.

⁶⁴ Per Boezio (*Cons. Phil.* II) e Tommaso d'Aquino (*Contra gentiles* III, LXXIV), il caso è voluto da Dio; Dante (*Monarchia*, II, IX, 8) formula esplicitamente l'equivalenza Fortuna-divina provvidenza.

⁶⁵ L.B. ALBERTI, *De fato et fortuna* (cfr. GARIN, *Prosatori latini*, pp. 656-57); il concetto è presente anche nei *Libri della famiglia*.

⁶⁶ Sono in primo luogo Trissino, Giraldi e Pazzi; cfr. A.H. GILBERT, *Fortune in the Tragedies of Giraldi Cinthio*, in *Renaissance Studies in Honor of Hardin Craig*, «Philological Quarterly», XX.3 (1941), pp. 224-35.

⁶⁷ Per DALLA VALLE, *Il tema della Fortuna*, p. 181, tuttavia, il concetto di Fato «non poteva essere interpretato né come provvidenziale volontà divina, né come cosciente prodotto dell'agire umano». Al contrario, LUCAS, *De l'horreur au «lieto fine»*, p. 101, afferma che «il ne faut en aucun cas assimiler cette forme de prédestination à la fatalité grecque. I *fati*, la *fortuna* sont pour Giraldi des événements qui ont l'apparence de la casualité aux yeux des humains, mais qui sont, en réalité, provoquées par Dieu pour mettre les hommes à l'épreuve et voir s'ils méritent le Paradis». A mio modo di vedere, nelle tragedie di questi anni sono visibili in realtà entrambe le concenzioni della Fortuna. E si noterà che Nemese, nel primo atto dell'*Orbecche* (vv. 146-76), non ha dubbi sul rapporto tra fortuna e giustizia divina. Per una sintesi del concetto antico di teodicea, con particolare riguardo alla tragedia, si veda GALLO, *Da Trissino a Giraldi*, pp. 248-58, con bibliografia pressa e puntuali rimandi testuali.

concetto di Fortuna è inoltre per questi autori indissolubilmente legato a quello di giustizia, e più precisamente di giustizia divina. Come scrive Castelvetro nel commento alla *Poetica* aristotelica, «sarebbe cosa che indurrebbe gli uomini a credere che Dio non avesse provvidenza speciale de' suoi divoti e che fosse ingiusto, poiché così male meritasse coloro che gli rendono il debito onore, permettendo che caggiano di felicità in miseri»⁶⁸.

Tra coloro che suggeriscono l'idea di una predestinazione vi sono Spinelli, Dolce e Parabosco. Quest'ultimo affida al coro che chiude il secondo atto della *Progne* (1548) l'esplicita menzione di una sorte predefinita, indipendente da ogni volontà e da ogni virtù⁶⁹:

Avvezzi a soffrir ogni mortale
con alte voglie ardite
quelle crudel ferite
che tutto dì qua giù fulmina il fato;
che l'huom quand'egli è nato
iscritto nella fronte il bene e 'l male
porta de' giorni suoi;
né d'alcun tempo poi
il calcitrar gli vale,
ch'ogni rimedio, ogni riparo humano
contra colpi del ciel è scarso, e vano.
Ben par che il nostro mal talhor rinove
nostro malvaggio oprare;
ma chi può camminare
dove gli aggrada, in potestà d'altrui?
[...]
La prima alta cagion, che il tutto move,
et da null'altra è mossa
in questa mortal fossa
ci tien come a lei piace, e ci governa
con legge sempiterna,

⁶⁸ CASTELVETRO, *Poetica*, ed. ROMANI, I, p. 361; e cfr. BRAZEAU, «*My Own Worst Enemy*»; A. SIEKIERA, *La Poetica vulgarizzata e sposta per Lodovico Castelvetro e le traduzioni cinquecentesche del trattato di Aristotele*, in *Lodovico Castelvetro: letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento*. Atti della XIII giornata Luigi Firpo, Torino, 21-22 settembre 2006, a cura di M. FIRPO, G. MONGINI, Firenze, Olschki, 2008, pp. 25-45. A questo passo di Castelvetro si può utilmente affiancare quello di ROBORELLO, *Explicationes*, p. 134: «maximum enim providentiae Deorum signum esse iudicant homines, si viros bonos praemiis afficiant, improbos autem ulciscantur, maleque perdant».

⁶⁹ Le parole del Coro non sono per forza quelle della voce autoriale, ma sembra di poter affermare che, quando non esplicitamente confutate, esse contribuiscano a suggerire l'interpretazione del testo così come voluta dall'autore.

e chi con molle, e chi co' viso asciutto;
 né a l'oprar de mortai
 cangia sua voglia mai,
 ond'è ciascun condotto
 dall'infallibil voglie sue divine
 a inreparabil lieto, o tristo fine.⁷⁰

Il problema sollevato è serio, almeno dal punto di vista della concezione cattolica della retribuzione, che tanto peso pone sul valore delle opere. Si veda, per esempio, quanto riportano i *Decreti* tridentini nella sesta sessione (13 gennaio 1547), cap. XVI, intitolato “De fructu iustificationis, hoc est, de merito bonorum operum, deque ipsius meriti ratione”⁷¹. Siamo appena agli inizi del Concilio, e non si fatica a immaginare quanto problematiche potessero suonare alle orecchie dei contemporanei le affermazioni di Parabosco⁷². Al confronto, quanto esposto da Dolce nella *Giocasta* (1549), suona molto meno ardito. In questa tragedia è infatti ancora affermata l'impossibilità di sfuggire a «ciò che destina il cielo». Il coro lamenta i rivolgimenti della Fortuna, che colpiscono con maggiore forza proprio perché l'uomo tende ad inseguire i beni mondani, per loro natura caduchi (la bellezza, il potere, la ricchezza), e sottoposti al volere instabile della Fortuna⁷³. Questa divinità

⁷⁰ Pur senza esplicitare idee di predestinazione, anche Baroncini inserisce nella sua tragedia un chiaro riferimento all'impossibilità dell'uomo di contrastare il volere divino (che tuttavia non è deciso *a priori*); cfr. BARONCINI, *Flaminio*, atto V, coro finale: «[...] Ma 'l crudo caso occorso / fede non fa come 'l consiglio e 'l senno / forza non ebber mai / di riparar a quel che manda 'l cielo».

⁷¹ *Canones, et decreta*, pp. 56-58; ma cfr. anche la sessione VI, cap. XII, pp. 53-54: “Praedestinationis temerariam praesumptionem cavendam esse”.

⁷² Non dissimile il coro finale della *Didone* di Dolce (1547): «Quel dì, che 'l miser huomo / veste qua giuso l'alma / di questo corporal caduco velo, / là su con lettere salde, e adamantine / è descritto il suo fine. / Però a i fati cedete / voi, che felici, o sventurati sète: / ch'ogni cosa mortal governa il Cielo». Sull'impossibilità di evitare il male destinato si veda CREMANTE, *La tragedia*, p. 157.

⁷³ Si veda poi ancora DOLCE, *Giocasta*, atto V, coro: «Con l'esempio d'Edippo / impari ognun, che regge, / come cangia fortuna ordine e stile: / tal, che 'l basso ed humile / siede in alto sovente; / e colui, che superbo / hebbe già signoria di molta gente, / spesso si trova in stato aspro ed acerbo. / Onde sì come di splendor al Sole / cede la bianca Luna, / così ingegno e virtù cede a Fortuna». Si veda, a questo proposito, quanto scrive DALLA VALLE, *Il tema della Fortuna*, p. 184: nella tragedia di Dolce opera «quel neostocismo romano che per tanti aspetti era già così vicino al cristianesimo: alla vanità e labilità di ogni grandezza terrena, soggetta ai capricci della Fortuna, si attribuisce così un valore di ammonimento morale; essa viene rappresentata allo scopo di distogliere l'uomo dal desiderare quelli che sono dei falsi beni e d'indirizzarlo verso i beni dello spirito. [...] [similmente nell'*Orbecche* si legge] “Felice chi innalzare / puote il pensiero ardente / là dove nulla il ver piacere adombra! / E sì del cor si sgombra / i van desiri, e le speranze false,

è imprevedibile e fondamentalmente ostile all'uomo, che non può far nulla per contrastarla, e anzi è bene che, come il marinaio saggio che si ritrova nella tempesta, si rassegni a farsi trascinare dalle onde, senza opporre una vana resistenza alla sua potenza invincibile:

Quando colei ch'en su la rota siede,
 volge il torbido aspetto
 a l'huom, che 'l suo seren godea felice,
 non cessa di girar l'instabil piede
 fin ch'ad ogni miseria il fa soggetto:
 e come pianta svelta da radice
 egli non più ritorna
 onde l'ha spinto quella
 del nostro ben rubella;
 e se pur torna, non pò gir di paro
 il dolce suo col già gustato amaro.
 [...]
 Saggio nocchier, s'a gran periglio mira
 il combattuto legno
 hor quinci, hor quindi da contrari venti,
 là, 've grave del ciel la caccia l'ira,
 solea l'ondoso regno,
 quantunque del suo fin tremi e spaventì:
 perché conosce e 'ntende,
 ch'a chi col ciel contrasta
 human saper non basta:
 ond' ei ponendo in Dio tutto 'l conforto,
 sovente arriva al desiato porto.
 Sciocco è chi crede che 'l gran Padre Eterno,
 che lassù temprà e move
 ad uno ad uno i bei lucenti giri,
 non habbia di qua giù tutto 'l governo,
 a tal, che non si trova
 poter che senza lui si stenda o giri.⁷⁴

/ che di quanto gli calse / tra noi mai per lo addietro, / diviene così schivo, / che non solo si duole / essere stato del ver bene privo; / ma vede assai più chiar, che non è il Sole, / che son tutti di vetro / i mondani contenti, / ed assai men, che i lievi venti, fermi"». Nelle pagine seguenti la studiosa porta numerosi esempi simili tratti dalla produzione teatrale giraldiana.

⁷⁴ DOLCE, *Giocasta*, atto III, coro. L'influsso delle divinità sull'uomo è affermato anche nell'*Altea* di Gratarolo (1556), che inizia con la descrizione della collera di Diana; Nemese e Invidia, sempre pronte a portare terrore e infelicità, si offrono di aiutarla a vendicarsi di un torto subito, e la sventura che colpisce gli abitanti di Caledonia è quindi dovuta al carattere permaloso di

La seconda parte dell'intervento corale apre tuttavia una minima speranza, anche se sembra contrastare con quanto affermato in precedenza: affidandosi a Dio, che detiene il potere assoluto sulle cose umane, spesso si giunge «al desiato porto». La Fortuna sarebbe quindi diventata da questo momento in poi, nella poetica di Dolce, una potenza separata dalla Provvidenza, e tuttavia ad essa sottomessa⁷⁵.

L'ultimo dei tragediografi che presenta l'idea della predestinazione è Spinelli, che nella *Cleopatra* (1550), tuttavia, attribuisce le battute che rimandano al *servo arbitrio* a Tolomeo; egli, in quanto tiranno esplicitamente connotato negativamente, gode per questo di una minore credibilità – e assume, agli occhi della teologia cattolica, posizioni eretiche. È, significativamente, il Sacerdote che dialoga con lui a detenere un ruolo di autorità in materia, difendendo con argomenti desunti dalla dottrina cattolica il libero arbitrio dell'uomo⁷⁶. Come detto, la predestinazione sarà ufficialmente condannata dal Concilio tridentino. Non sarà dunque un caso che, dopo gli anni Cinquanta, non si trovino più affermazioni tanto esplicite a riguardo nelle tragedie, nemmeno per confutarle, come nel caso di Spinelli.

Posto dunque che il destino dell'uomo non è e non può essere, nelle tragedie post-tridentine, predeterminato, resta da capire se egli possa, attraverso le sue virtù (o i suoi vizi), influenzare o determinare ciò che gli capita. Le risposte dei tragediografi a questa domanda non sono univoche. Nella *Medea* di Galladei (1558), per esempio, il messaggio trasmesso è che la virtù, usata correttamente, è in grado di domare la Fortuna. Nell'*Asdruvale* di Castellini (1561) viene allo stesso modo indicata la necessità di saper mettere a frutto le proprie capacità per contrastare la forza del destino; ma vi è già l'allusione al fatto che l'uomo, da solo, non può fare molto, e deve richiedere l'aiuto di Dio⁷⁷. La punizione divina per le cattive azioni è, d'altra parte, inevitabi-

una divinità pagana. Anche qui è affermato con sicurezza che le offese fatte al cielo ricadono sempre su chi le ha compiute, e la sventura avviene sempre nel momento di massima felicità.

⁷⁵ Allo stesso modo, si legga la parte finale del Coro che chiude il primo atto della *Romilda* di Cesari: «Dunque benigno cielo / s'ogn' altro fato è a noi tanto nemico, / mostrati tu, che ne sei padre, amico».

⁷⁶ SPINELLI, *Cleopatra*, atto II, vv. 594-607: «(To.) Però se aggrada a me quel ch'a te spiace, / questo è 'l voler delle suporne stelle: / e come varie di qualità sono, / così producon diversi desii / nei nostri petti, contra i quali nulla / ci giova l'arte, né saper, né ingegno. / (Sac.) Ti veggio in molti errori preso e involto: / ma 'l saggio signoreggia l'alte stelle, / ed è dell'opre sue liber signore. / Non stelle, non pianeta, o caso, o sorte, / ma la volontà sua libera, e a lui / solo conviensi onor e infamia in tutto. / (To.) Così creder io voglio fermamente, / ch'ogni nostro voler vien dalle stelle».

⁷⁷ Si veda anche come è descritto il comportamento del saggio nella *Cleopatra* di Giraldi: «Signor, sì come non s'innalza il saggio / per la felicità più che convenga / alla prudenza, così ei

le⁷⁸; il margine di manovra è dunque limitato, ma pur sempre presente. Al contrario, nel Prologo della *Cleopatra* Spinelli esalta la pietà come il maggior dono di Dio all'uomo, che a lui lo avvicina poiché rappresenta la virtù suprema. Le azioni degli uomini, lungi dall'essere dettate da agenti esterni, sono il frutto delle scelte operate da ognuno (non è quindi negato il libero arbitrio). Cleopatra si ucciderà «per uscir d'affanni», ma non prima di aver vendicato la morte del figlio e le violenze perpetrate da Tolomeo nei confronti della sua famiglia, agendo – è detto esplicitamente nel testo – in accordo con la giustizia divina, che opera per mano dell'uomo.

La capacità di sopportare i colpi della sorte, e dunque le virtù cardinali della forza e della costanza, emergono come attributi fondamentali dell'uomo saggio⁷⁹. Egli sa riconoscere il vero bene, distinto dai falsi beni terreni (gli unici sottomessi al potere della Fortuna), e sa anche che tutto procede da Dio, per cui la Fortuna non coincide con il caso⁸⁰; anche se a tratti non è in grado di comprenderne le ragioni, capisce che la volontà divina è sempre giusta, e che a essere fallace è il proprio intelletto. La capacità di mostrare il proprio volto impassibile nei confronti delle sventure è ciò che distingue il buono dal malvagio, colui che ha una fede incrollabile (come Giobbe) da chi è pronto ad abbandonarla al primo sopraggiungere delle difficoltà⁸¹. La necessità di prepararsi al peggio (ma anche al meglio) è d'altra

non lascia / che caso avverso il suo voler opprima. / Avvenga ciò che vuole, egli è quel sempre / ch'egli era prima, e pur non muta il viso / non che sommette l'animo al dolore» (*Cleopatra*, 1583, p. 24). L'affermazione si basa sulla certezza che tra il vero bene (eterno) e i falsi beni (terreni), soltanto questi ultimi sono sottomessi alla volubilità della Fortuna. Al contrario, nell'*Edippo* Anguillara fa dire a Tiresia che il protagonista, pur avendo tentato di contrastare il proprio destino, non ha potuto fare nulla per evitarlo (I, I, vv. 125-27): «Edippo casto e pio nel suo pensiero / si governò da saggio e da prudente; / ma che val la prudenza contra il Fato?».

⁷⁸ CASTELLINI, *Asdrubale*, atto V, coro: «Ch'ordine è del Motore / di purgar quel con pena certa, e grave / che pronto al male, il ben non mai fatt'have». Già la *Cleopatra* di Cesari (1552) affermava che un animo forte riesce a sfuggire ai mali peggiori; per questo il coro esorta Cleopatra a farsi scudo delle sue virtù contro i colpi della Fortuna. Nella conclusione del primo atto, il coro chiarisce inoltre che il male è sempre punizione degli errori umani, e l'unica speranza è la misericordia divina. Le punizioni divine non sono però causate dal poco amore di Dio, ma sono i mezzi per condurre l'uomo fuori dalle «vie ingiuste» in cui l'ha condotto il suo «fallire» (dal coro che conclude l'atto II). La giustizia divina non è quindi messa in dubbio, perché ad essere manchevole è la capacità umana di comprenderne le ragioni.

⁷⁹ Cfr. anche *Canones, et decreta*, p. 54, sessione VI, cap. XIII: «De perseverantia munere».

⁸⁰ Nel discorso XIV, IV, intitolato «Quanto è sciocca cosa prometter di sé quel, che dalla fortuna o da altro accidente può dipendere», AMMIRATO (p. 237) afferma esplicitamente che ciò che capita all'uomo dipende dalla volontà di Dio, e che la fortuna «è eseguitrice de' divini comandamenti».

⁸¹ Si veda, a questo proposito, ciò che scrive Giovanni Delfino nella sua seicentesca *Cleopatra* (1660), p. 7: «Forte, e ferma costanza il tutto vince. / E se tutto non vince, non è ferma costanza».

parte affermata da Scipione Ammirato nei suoi *Discorsi sopra Cornelio Tacito* (1594), ed è consiglio che egli si sente di dare indistintamente «a principe o a privato uomo»:

Per uno de migliori consigli, che si possa dare a principe o a privato huomo, stimo io, che sia l'accomodar l'animo a qualunque accidente o prospero, o disavventurato, che possa avvenirgli: imperoché chi questo farà, certa cosa è, che né gioirà fuor di modo nei felici avvenimenti; né fuor di modo si darà in preda al dolore, e alla disperazione per gl'infelici, anzi havendo havuto tempo di fermar l'animo agli uni, e agli altri; con forte petto si farà innanzi all'una, et all'altra fortuna, e con parole, o con cenni, o con brevi o pur lunghe opere lascerà impressi nelle menti delle persone argomenti chiari, e indubitati della sua virtù.⁸²

La virtù non è quindi una forza che permette di destreggiarsi abilmente tra le onde del destino e giungere così in salvo, ma consiste nel «fermar l'animo» e affrontare la sorte con «forte petto», confortati da una fede incrollabile nella giustizia e nella clemenza di Dio.

La sottomissione della Fortuna alla volontà suprema (con o senza un'e-

za. In mar tranquillo / non ha gloria il nocchiero; / e agli urti di Fortuna / fermar forte si deve il regio piede. / Non è virtù volger a lei le spalle, / o depor l'arme, del suo braccio ai colpi». Il coro sulla volubilità della Fortuna è d'altra parte un *topos* tragico di lunghissima tradizione, che acquisterà sempre maggiore peso nella poetica barocca.

⁸² AMMIRATO, *Discorsi*, XI, VII: «Che ciascuno dee preparar l'animo al maggior bene e piggior male, che in questa vita possa incontrargli», pp. 224-25. Questo ammonimento ha un fine pratico, come l'autore chiarisce nella pagina successiva (p. 226): «l'utile di questo ammaestramento consiste tutto, perché pensando il principe, che può esser un dì nonché privato del regno, ma ucciso miserabilmente, o, quel che è peggio, fatto prigioniero, e per lunga età costretto a menar vita infelicissima, tenga modo di viver tale, che almeno non possan dir giamai le persone che egli a gran ragione patisca quella rovina, et egli stesso non aggiunga a' suoi danni il rimordimento della propria coscienza, la quale notte e giorno tacitamente nel cuor favellandoli, li dica: "Serpente velenoso e crudele, è pur venuto il tempo che condegno a' tuoi falli, dall'altezza del solio reale caduto, ti vivi misero et infelice in questa prigionie. Et che tu, disprezzatore degli huomini e di Dio, porti, se ben tardi, la pena delle tue sceleratezze. Conviene a te, corrompitore dell'altrui pudicizia, a te, schernitore de' buoni consigli, a te, usurpatore dell'altrui ragioni, a te, perturbatore della comune quiete, che in odio dell'humana generazione trovandoti, godendo appena della chiara luce del Sole, a guisa d'aspido ti covi solitario e freddo nel ghiado e nelle tenebre di questa tana. Tu, a cui abbondavano i cibi, le morbidezze e gli odori, già gusti, già palpi, già respiri esche amare, riposi duri, magione fetida e puzzolente. Tu, fiera rapace, a cui le ricchezze da Dio con larga mano largite né bastavano; e per questo le cose dalla natura all'universalità del genere humano concesse per te solo volevi, privando i poveretti de' pesci de' fiumi, delle fiere de' boschi, e degli uccelli dell'aria, misero, nonché dell'uso, ma della vista de' fiumi e de' boschi e dell'aria stessa privato, come ben cogli l'acerba raccolta del doloroso seme che tu spargesti».

splicita equivalenza Fortuna-Providenza) porta di conseguenza la necessità di accogliere il proprio destino come retribuzione divina. I dubbi sulla giustizia di ciò che accade a ognuno devono quindi essere fugati, per non rischiare di cadere nella concezione di un Dio volubile che punisce senza ragione anche coloro che non se lo meritano⁸³. La soluzione più semplice è dunque quella di addossare la colpa alla capacità (o incapacità) umana di comprendere la volontà divina, come già aveva affermato Trissino in conclusione della sua *Sofonisba*:

La fallace speranza d'e mortali,
a guisa d'onda in un superbw fiume,
ora si vede, or par, che si cwnsume.
Spesse fiate, quandw ha maggiwr forza,
e ch'ogni cofa par tranquilla e lieta,
il ciel ne manda giù qualche ruina.
E talwr, quandw il mar più si rinforza,
e men si spera, il suw furwr s'acqueta,
e resta in tremolar l'onda marina;
che l'avvenir ne la virtù divina
è postw, il cui nwn cognitw cwnstume
fa 'l nostrw antiveder privw di lume.⁸⁴

L'uomo è dunque impossibilitato a prevedere il futuro, anzi: il suo «antivedere» è «privo di lume», diviene cieco. Allo stesso modo la questione è presentata dalle tragedie di Dolce pubblicate negli anni Cinquanta, *Ifigenia* (1551) e *Medea* (1557), con notevole variazione rispetto alle precedenti affermazioni che suggerivano idee di predestinazione⁸⁵. Nell'*Ifigenia*, in particolare, l'incapacità umana di comprendere la volontà divina è messa in dubbio sin dalle prime battute, in un dialogo che vede protagonisti Agamennone e un suo servitore:

Ag. [...] La sciocca openion di molti
da superstition vana adombrati

⁸³ Nella *Romilda* di Cesari il figlio della protagonista, Tassone, dubita della giustizia divina, ma poi si corregge da solo (atto II, vv. 398-444, cc. 8v-9r).

⁸⁴ TRISSINO, *Sofonisba*, atto V, Coro. Si veda il commento di CREMANTE, *La tragedia*, pp. 160-62.

⁸⁵ DOLCE, *Medea*, atto V, Coro: «Se l'uom potesse a pieno / antiveder i mali / ch'attristano la vita de' mortali, / questo chiaro sereno, / questa soave luce, / non turbaria già mai contrario vento, / e sempre fora pieno / il corso uman di gioia e di contento. / Ma la vista mortal non si conduce / là dove più riluce / il decreto del cielo, a noi celato, / onde a quel fin n'adduce / che dan le stelle, e la fortuna, e 'l fato».

ne sforza dar credenza a le menzogne
 d'avari sacerdoti, che fingendo
 vanno di favellar con Giove spesso;
 o per certi portenti, che natura
 e 'l caso fa, d'antiveder le cose;
 come, che human saper gli alti secreti
 potesse penetrar d'i sommi Dei.
 Ser. Signor, creder non vuo', né creder debbo,
 ch'esser possano i Dei, clementi e giusti,
 sitibondi così del sangue humano.
 Questa è più tosto una fallace tela
 Da qualche antico vostro emulo ordita,
 sotto la qual vi tien coperto il ferro
 per offendervi insin dentro le vene.⁸⁶

Agamennone sta confidando al suo interlocutore la profezia secondo la quale l'unico modo per permettere all'esercito miceneo e spartano di lasciare il porto di Aulide e salpare verso Troia è il sacrificio di sua figlia Ifigenia. Egli non crede nella possibilità umana di penetrare il mistero divino, ed è confortato nella sua opinione dalle parole del servo, che dubita che gli dèi possano essere «sitibondi così del sangue humano», essendo «clementi e giusti». Ma, in questa tragedia dai repentini cambi di atteggiamento e convinzioni, anche Agamennone dovrà – pur mantenendo la propria opposizione di fondo alla veridicità degli oracoli – cedere alla «sciocca openion di molti» e condannare sua figlia a morte⁸⁷.

Nella tragedia di Conte da Monte (*Antigono*, 1565) è addirittura il Profeta ad affermare che l'uomo non può comprendere la giustizia divina: «Qual mortal occhio nel profondo abyssso / può penetrar de suoi giudicii eterni?»⁸⁸.

⁸⁶ DOLCE, *Ifigenia*, atto I, sc. I, vv. 119-34.

⁸⁷ Non dissimile il dialogo tra Giocasta ed Edipo nella tragedia di Anguillara (*Edippo*, atto III, sc. III, vv. 63-71): «Non v'ho dett'io, consorte mio, più volte / che fede a dar non s'ave a tutto quello / che ne dicon d'Apollo i sacerdoti? / S'a noi licesse con le proprie orecchie / udire il suon de la celeste voce, / dovremmo in tutto creder: ma i ministri / per interesse lor ne dan risposte / talvolta che son loro invenzioni / tutte et han mira a qualche lor disegno». E il coro che conclude l'atto conferma (vv. 104-107): «Da quel ch'al saggio nostro Edippo è occorso, / si può veder come il giudizio umano / scorge poco lontano / contra il voler de la malvagia sorte»; (vv. 164-167): «Miser ciascun che pone ogni sua spene / in questo mondo cieco, infimo e rio. / Sol chi si fonda in Dio / può dir d'aver un fin stabile, e fermo».

⁸⁸ MONTE, *Antigono*, c. 42r-v, vv. 2288-89. L'intero monologo è interessante: «Ma tu Signor de le sustanze eterne, / s'aperti, e chiari gli alti tuoi secreti / rivelasti fin'hor per la mia lingua; / perché (ohimè) sotto ambage, e sotto nube / veder mi festi la futura morte / d'un sì famoso giovane, e sì chiaro? / [...] / Deh perché Signor mio per la mia bocca, / che sempre co 'l suo

Per questo il coro conclusivo chiarisce l'inutilità delle «humane difese» per contrastare le decisioni superne, e la folle credenza di poter prevedere il futuro. Il conoscere in anticipo ciò che accadrà, per di più, non fa percepire in modo meno acuto il male:

Queste humane difese
 contra i fatal decreti
 son favole, e menzogne,
 che con danni, e vergogne
 s'oppongono al concorso de pianeti,
 che con eterna legge
 le cose di qua giù temprà, e corregge.
 [...]
 È ben cieco chi attende
 con discipline, o incanti
 cercar de le future cose 'l vero.
 Non si fa più leggiero
 il mal antiveduto.⁸⁹

Le tragedie di metà Cinquecento si accordano generalmente nell'affidare a Dio il ruolo di giudice supremo e infallibile⁹⁰. Come visto nelle pagine precedenti, tuttavia, l'incapacità umana di comprenderne appieno le ragioni fa sorgere dubbi, che vengono tempestivamente fugati. Nella *Scilla* di Cesari (1552) il padre Niso dubita della giustizia divina, ma il consigliere lo porta a concordare che il volere divino è imperscrutabile:

Non crederò che 'l ciel regga e governi
 ne le spelonche ogni selvaggia fiera

dir salute, e pace / apportar già solea, è giunto al fine / spirto sì glorioso, e a te devoto? / Deh perché 'l fratel suo sì giusto, e pio / festi macchiar de l'innocente sangue? / La tua possanza è immensa, & infinita: / e so stende 'l tuo braccio fin' al centro; / onde non ti mancavan' altre vie / da trarr' a fin la dura tua sentenza. / Che dico, stolto? A Dio chi può dar legge? / Qual mortal' occhio nel profondo abisso / può penetrar de suoi giudicii eterni?». E altrettanto interessante è il fatto che il coro legge l'accaduto come punizione divina rivolta al popolo peccatore, non alle colpe di chi è morto; la punizione è data dalla privazione di protezione e buon governo, mostrando dunque le ricadute del dramma privato sulla collettività.

⁸⁹ Ivi, atto V, Coro, cc. 44v-45v (vv. 2397-2474; cit. vv. 2429-35 e 1439-43).

⁹⁰ Per esempio, Giraldis nell'*Epizia* invita il pubblico a riflettere sulla giustizia provvidenziale; cfr. a questo proposito GALLO, *Da Trissino a Giraldis*, in particolare pp. 248-52; E. ZANIN, *Mise en scène de la punition et critique de la rétribution dans la tragédie italienne de la première modernité*, in *Scénographies de la punition dans la culture italienne moderne et contemporaine*, a cura di PH. AUDEGEAN, V. GIANNETTI-KARSENTI, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014, pp. 43-57, e il volume già citato di BERTINI, «*Havere a la giustizia soddisfatto*».

vestendo i rami di novelle fronde,
 e che senza governo il nostro stato,
 degno d'ogn'altro più, quanto più bello,
 lasci in preda a la sorte e a la Fortuna.
 [...]
 Che quel che pare a noi contra ragione,
 è da lui inteso per giustitia espressa:
 per che non pur queste presenti cose,
 ma le passate e le future ancora
 vede quell'occhio che discerne il tutto.⁹¹

Il mistero si infittisce anche per il fatto che la punizione divina non è, solitamente, immediata: questa dilazione non è tuttavia casuale, ma è data per lasciare il tempo ai colpevoli di riparare alla colpa o di pentirsi, oppure ancora di ammaestrare gli altri fungendo da *exemplum*. Pur se giunge “tardi”, anche se è indiretta e misteriosa, la punizione celeste è tuttavia inevitabile, come afferma anche il Coro nell'*Ifigenia* di Dolce: «però che al mal oprar dal ciel s'aspetta / tardi, o per tempo al fin giusta vendetta»⁹².

⁹¹ CESARI, *Scilla*, II, vv. 519-655, cc. 14r-16v. Si noti il calco petrarchesco negli ultimi versi (*Rvf*CCLXXII 3-4).

⁹² DOLCE, *Ifigenia*, Coro I, vv. 363-64. E si veda SPINELLI, *Cleopatra*, atto V, scena III, vv. 2047-48: «(Balìa) Sperate pur, Reina, che l'aiuto / dal Ciel non manca mai, ben ch'egli è tardo». Gratatolo, autore della *Altea*, pubblicherà qualche anno dopo una tragedia intitolata *Astianatte* (1589), nella quale ugualmente accenna alla polemica (neostoica) sulla lentezza della punizione divina, affrontata già nel *De sera numinis vindicta* di Plutarco (uno dei *Moralia*), e confluito anche in un adagio erasmiano (982): «Dii laneos habent pedes».

Conclusione

Gli studi generalmente privilegiano i momenti liminari (di un secolo, della produzione di un autore, di un genere letterario, ...): inizio e conclusione attirano maggiormente l'attenzione perché rappresentano punti 'forti' ben identificabili all'interno di un percorso complessivo, con valenza simbolicamente aurorale o ricapitolativa. Non fanno eccezione le ricerche sulla tragedia, in particolare sul vero e proprio fenomeno letterario che si costituisce nel corso del Cinquecento. Sono stati studiati Trissino e gli autori fiorentini come iniziatori della drammaturgia rinascimentale; poi Giraldi e Speroni, considerati i "rifondatori" del genere. In seguito, leggendo sintesi e contributi più specifici, pare quasi che, per la porzione che si estende dalla metà degli anni Quaranta al *Torrismondo* tassiano e alle tragedie di Pomponio Torelli, il genere sia stato poco frequentato. Gli autori di fine Cinquecento paiono quindi rivelarsi all'improvviso dopo un periodo di silenzio, come se avessero reinventato il genere sulla base di ciò che avevano prospettato i suoi iniziatori. Eppure, la metà del Cinquecento è un periodo di forte produzione tragica, durante il quale sono sperimentate soluzioni anche innovative e procedimenti che non solo rielaborano quanto già messo a punto in precedenza, ma anticipano a tratti ciò che i successivi (e più lodati) autori hanno riaccolto nella propria produzione¹.

Naturalmente, si può riconoscere in questi tragediografi (e forse in tutta la tragedia italiana, non solo cinquecentesca) un linguaggio condiviso, co-

¹ Si veda ad esempio la posizione (un po' criptica) di ARIANI, *Tra Classicismo e Manierismo*, p. 289: «La posizione di Pomponio Torelli nella storia della tragedia cinquecentesca è di rottura e integrazione» (ma cfr. tutto il cap. 6: "Pomponio Torelli e la reintegrazione della struttura tragica", pp. 289-332). Per Torelli sono importanti gli studi di V. Guercio e quelli di P. Montorfani: V. GUERCIO, *Tirannide e Machiavellismo in scena pastorale: sulla Galatea di Pomponio Torelli*, «Giornale storico della Letteratura italiana», XCVI (1997), pp. 17-42; ID., *Tra Seneca e Machiavelli: sulla materia politica della Merope torelliana*, in P. TORELLI, *La Merope*, a cura di V. GUERCIO, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 54-101; ID., *Onore, machiavellismo e ragion di stato nelle tragedie di Pomponio Torelli*, in *Il tema dell'onore nel teatro barocco in Europa*, Atti del Convegno di Losanna (14-16 novembre 2002), a cura di A. RONCACCIA, M. SPIGA, A. STÄUBLE, Firenze, Cesati, 2004, pp. 65-104; P. MONTORFANI, *Uno specchio per i principi. Le tragedie di Pomponio Torelli (1539-1608)*, Pisa, Edizioni ETS, 2010.

struito su un ampio riuso di *topoi*, immagini, espedienti che riemergono in larga parte dalla letteratura classica: le figure infernali e i fantasmi dei morti, il sogno premonitore, il dialogo tra la protagonista e la nutrice, il dibattito sul buon governo tra principe/tiranno e consigliere, il lamento sulla condizione umana e la sottomissione femminile, la dissimulazione dei veri intenti dei personaggi, l'invocazione alla giustizia divina perché intervenga a punire i colpevoli. Questi luoghi comuni sono spesso utilizzati per tessere un dialogo interno al genere, con rimandi a opere vicine cui si offre un tributo o che, al contrario, si attaccano polemicamente. Ma ogni autore – persino i minimi, quelli di cui non si sa nulla e che non hanno lasciato tracce visibili nella letteratura o nella storia della cultura – mostra la propria individualità nella composizione dei testi, ri assemblando (con maggiore o minore originalità) elementi trascelti dai modelli, allo scopo di veicolare un messaggio contemporaneo. Contenuti e forme, dunque, possono essere mutuati dai precedenti, classici o moderni, con trame a prima vista scontate e vicende altrimenti note. Ma la scelta non è mai neutra o senza conseguenze, e quella che a prima vista appare semplice ripresa nasconde in realtà modifiche significative per la loro rilevanza politica, morale, identitaria.

Quasi inevitabilmente, tutti i tiranni si assomigliano: a partire da Alboino, nella *Rosmunda* di Rucellai, a sua volta modellato sugli esempi senecani, che si riflettono nel Sulmone giralduano, e poi nel Tolomeo di Spinelli e nel Tereo di Domenichi, per citare i casi più esposti². Queste figure stereotipate rendono evidente lo scontro tra un potere inteso come puro strumento della volontà individuale (per di più, di un individuo perverso e vizioso), che si contrappone tanto al bene pubblico quanto alla morale consolidata. I personaggi rappresentati con tratti esasperati fungono da *exempla*, ed è dunque necessario che le loro caratteristiche siano immediatamente riconoscibili, oltre che esplicitamente (d)enunciate.

La rappresentazione di personaggi dagli attributi meno radicali, o nei quali avviene una trasformazione all'interno della *pièce* (Teseo nell'*Hippolito* di Zara, Edipo nell'omonima tragedia di Anguillara, fino al caso estremo dei personaggi che agiscono nell'*Ifigenia* di Dolce), risponde invece a necessità di

² Il caso di Tolomeo, in particolare, ricorda quello che accade al tiranno nella *Merope* torelliana (1589): qui, il quarto episodio si chiude con una Canzone morale sull'imperscrutabilità della Provvidenza. Nel quinto episodio avviene la punizione esemplare del Tiranno, quasi vittima sacrificale della Provvidenza. Allo stesso modo, nella precedente *Cleopatra* di Spinelli la vendetta della regina su Tolomeo è esplicitamente presentata come azione dettata dalla giustizia divina; e si è visto come il concetto di Provvidenza e della capacità umana di comprendere le ragioni degli accadimenti (ricondotti alla volontà divina) sono temi che emergono con forza in questi anni.

ordine diverso³. Non sono soltanto i veri e propri tiranni a correre il rischio di cedere a vizi e a comportamenti che possono far sorgere dubbi circa la loro immoralità, ma ogni regnante (e ogni persona) può cadere vittima dei propri sentimenti, in particolare quando si tratta di separare gli affetti dalla giustizia e dal corretto agire politico. Fin da subito, dunque, la tragedia sembra recepire in modo chiaro le difficoltà insite nell'esercizio del potere e della propria libertà di decisione, che erano oggetto di discussione nell'ambito della trattatistica storico-politica dopo la proposta "scandalosa" di Machiavelli e prima dei tentativi di rifondazione operati da Botero. L'incapacità di dominare i sentimenti (la passione amorosa al pari dell'ira e dell'impulsività) è una colpa ricorrente, e le azioni – anche quelle di ordine politico – devono corrispondere a una morale non troppo distante da quella religiosa. Al lettore/spettatore non è lasciato alcun dubbio sull'interpretazione da dare al testo: il personaggio che si pente di ciò che ha fatto, o che accetta la punizione, o che sopporta con costanza gli accadimenti, indica chiaramente in che direzione debba essere letto l'esempio mostrato.

Nei giudizi del Coro pare di poter spesso sentir echeggiare la voce dell'autore (non per forza il suo punto di vista personale, ma ciò che egli vuole veicolare con la sua opera), anche se egli può sfruttare allo stesso scopo i paratesti. L'uso di prologhi e dedicatorie⁴ corrisponde infatti a finalità pratiche: come spazio per l'esposizione di concetti teorici (sulla traduzione, sulla versificazione, sul genere tragico in generale), ma anche come momento in cui attivare una connessione con il pubblico.

All'ammodernamento del messaggio contribuiscono alcuni accorgimenti che toccano la presentazione dei personaggi femminili, per il probabile influxo della trattatistica sulle donne che tanta fortuna ha nel Cinquecento e sulla nuova importanza assunta dalle donne nel Rinascimento (o forse nel

³ In parallelo, mi pare utile ricordare che Torelli rappresenterà un dissidio simile a quello riscontrabile presso Zara e Anguillara nel *Tancredi* (1597): il protagonista è principe legittimo, inizialmente padrone delle proprie passioni, al governo di un regno pacifico e libero da preoccupazioni dinastiche o dai timori tipici di un tiranno. Come Edipo in Anguillara, insomma. E proprio come lui, Tancredi, in segno di pentimento ed espiazione dopo essere caduto vittima di un'azione precipitosa (al pari di Teseo nell'*Hippolito*), si ritira dal mondo e abbandona il regno.

⁴ La dedica (nel Cinquecento e oltre) è genere fortemente tipizzato. Non specifiche alla tragedia sono per esempio le richieste di protezione o le proteste per la stampa non desiderata dall'autore, che cede all'insistenza altrui (di cui non mancano esempi tra i testi presentati in precedenza). Vi sono tuttavia paratesti che presentano caratteristiche peculiari al genere coturnato: da un lato, la dedica può ricordare quanto accaduto durante uno spettacolo al quale il dedicatario era presente (*Marianna* di Dolce); dall'altro, essa può supplire alla (temporanea) mancanza di rappresentazione (*Giocasta* di Dolce; *Asdrubale* di Castellini), oppure al fatto che è il dedicatario a non aver potuto assistere allo spettacolo (*Didone* di Dolce).

tentativo di non alienarsi una vasta porzione del pubblico). Come Tullia nell'omonima tragedia di Martelli, che viene rappresentata sotto una luce maggiormente positiva rispetto alla tradizione, così anche Cleopatra, e in alcuni casi persino Medea, sono riscattate dai tragediografi da secoli di infamia. Queste donne sono rappresentate in modo a tratti diametralmente opposto a quanto fatto in precedenza: non più fredde calcolatrici, assassine senza scrupoli, madri scellerate; ma vittime delle circostanze, del tradimento degli uomini o, più di frequente, di passioni irriducibili, prima fra tutte l'amore.

Il personaggio della donna colpevole per aver ceduto alla passione amorosa è introdotto nella tragedia italiana da Alessandro Pazzi de' Medici, che con la sua *Didone* rinnova il mito virgiliano. Tramite il successivo esempio di Canace e Macareo nella tragedia-modello di Speroni, viene diffusa una tipologia di colpa che trascende gli archetipi tradizionali dell'errore involontario (Edipo) o dell'infrazione alla legge per un motivo sentito come moralmente superiore (Antigone). La passione travolgente alla quale è impossibile resistere viene così paragonata all'azione compiuta contro la propria volontà. In questo modo, i personaggi presenti nelle tragedie di metà Cinquecento possiedono, nelle intenzioni dei loro autori, quella caratteristica di "mezzanità" indicata come necessaria da Aristotele e dai successivi traduttori o eseti. All'interno delle tragedie viene detto con insistenza che i protagonisti hanno scusanti per il loro comportamento, di ordine morale (nel senso che sono ignoranti o reputano di agire secondo imperativi superiori opponendosi a leggi ritenute ingiuste, e quindi corrispondono alle figure tradizionali di Edipo e Antigone), oppure – in modo nuovo e, si potrebbe dire, squisitamente rinascimentale – di ordine sentimentale. In questo caso, la colpa d'amore suscita compassione perché la passione da cui è innescata è ritenuta invincibile, e priva il personaggio della propria capacità decisionale; risponde, cioè, al virgiliano «omnia vincit Amor». Non per questo, però, i protagonisti-amanti sfuggono alla punizione, al pari di quei personaggi che, invece, si mostrano carnefici volontari, che colpiscono vittime innocenti, trasformate a loro volta in esempi di sopportazione (come nella tragedia di Aretino).

La questione della colpa d'amore porta al dibattito fra Giraldis e Speroni, riconducibile generalmente alla diversa concezione della letteratura, come ammaestramento o come diletto. Il primo, attento agli elementi spettacolari, propone la divisione delle *pièces* in atti e scene, sul modello della commedia e di Seneca, e l'introduzione di un prologo separato, mostrando inoltre una netta preferenza per gli endecasillabi sciolti rispetto ai settenari, utilizzati in particolare per i momenti di maggiore liricità e nelle parti corali; Spe-

roni propende per una maggiore presenza di figure retoriche, privilegia il settenario rispetto all'endecasillabo, costruisce i testi nel rispetto della tradizione greca e rifiuta il prologo separato (ma non l'apertura di tragedia con personaggi estranei alla vicenda), e soprattutto insiste sulla passione come elemento tragico, e rifiuta la rappresentazione della morte su scena, esperita invece da Giraldi.

Quest'ultimo è spesso presentato dalla tradizione critica come il fautore di un teatro "per i colti" di contro a Speroni, più "popolare"⁵; ma se si leggono alcune sue pagine teoriche, che riprendono luoghi comuni già della *Poetica* aristotelica e delle retoriche classiche, è chiaro che Giraldi pensa già a un pubblico più vasto rispetto a quello puramente accademico. Il ferrarese afferma infatti (nel *Discorso intorno al comporre de' romanzi*) che il poeta e il filosofo, spesso, parlano degli stessi argomenti; tuttavia, «per artificio ch'egli [il poeta] usa, giova e diletta e porge utile non pure a coloro che son capaci di conoscere i sentimenti ascosi sotto le finzioni, ma anco agli altri che non sono così atti alla profonda intelligenza»⁶.

Il dibattito tra Giraldi e Speroni influisce sugli scrittori loro contemporanei, che tuttavia sembrano, nella maggior parte dei casi, non precludersi la possibilità di adottare l'una o l'altra delle soluzioni avanzate – di fatto non così distanti – a seconda della convenienza. Nella pratica, anche Speroni e

⁵ Questo, tra l'altro, contrasta con l'idea di un Giraldi che dà ampio risalto agli aspetti legati alla rappresentazione, di contro a uno Speroni che legge la sua tragedia all'interno del pubblico eletto di un'Accademia. E tuttavia, anche il camaleontico Speroni afferma (in una lettera del 26 febbraio 1565 ad Alvise Mocenigo) che la tragedia è spettacolo popolare, non monarchico, perché mostra le disgrazie dei grandi evitando che il popolo li prenda per semidei. Il ruolo delle Accademie nella diffusione della moda tragica cinquecentesca è indubitabile; ad esempio, nell'Accademia degli Infiammati (Padova, giugno 1540 – maggio 1542) erano attivi Lodovico Dolce, Pietro Aretino, Vincenzo Maggi, Sperone Speroni – ultimo *principe* dell'Accademia –, Conte da Monte, Giovanni Andrea dell'Anguillara. Cfr. sull'argomento F. BRUNI, *Sperone Speroni e l'Accademia degli Infiammati*, «Filologia e Letteratura», XIII (1967), pp. 24-71; H. MIKKELI, *The cultural programmes of Alessandro Piccolomini and Sperone Speroni at the Padua Accademia degli Infiammati in the 1540s*, in C. BLACKWELL, S. KUSUKAWA (a cura di), *Philosophy in the sixteenth and seventeenth centuries. Conversations with Aristotle*, Aldershot, Ashgate, 1999, pp. 76-85.

⁶ Si veda anche nel *Discorso* sulla tragedia, quando Giraldi afferma la necessità di adeguarsi alla contemporaneità e di utilizzare un linguaggio verosimile, corrispondente ai diversi personaggi: «Et nello eleggersi o formarsi queste attioni illustri, così dette non perché siano lodevoli o virtuose, ma perché vengono da grandissimi personaggi, non è se non bene haverle tali, quali le ricercano verisimilmente i tempi ne' quali scrive il poeta, quanto a' ragionamenti, a' costumi, al decoro et alle altre circostanze della persona» (*Discorso*, p. 232). Lo stesso Trissino aveva puntato in precedenza sulla necessità di soddisfare contemporaneamente due bisogni legati alla tragedia: altezza e magnificenza dello stile, e chiarezza. Anche la *Sophonisba* non fu messa in scena se non dopo molti anni dalla stesura.

gli scrittori “padovani” mostrano la volontà di educare e la tendenza a moralizzare le proprie opere, puntando sulla meraviglia; e la scelta giraldiana di rappresentare vicende d’invenzione fa propendere per una concezione dilettevole della letteratura, che non disdegna di stupire il pubblico con l’introduzione di un finale lieto in opere successive all’*Orbecche*. Si assiste quindi a un’ibridazione delle due proposte, che assume caratteristiche peculiari in ogni autore.

Quasi nessuno dei tragediografi adotta, ad esempio, il modello giraldiano della morte a scena aperta (ma mentre la maggior parte degli autori non entra nel dibattito teorico, spicca Dolce, che lo rigetta esplicitamente nella *Marianna*); non per questo essi rifiutano di sfruttare i vantaggi offerti dal prologo separato. All’opposto, la mancanza di un prologo separato (maggioritaria) non corrisponde forzatamente a un rifiuto della divisione in atti, che, come si è visto, è adottata dalla quasi totalità dei tragediografi del periodo. Allo stesso modo, la scelta di affrontare un argomento amoroso non implica automaticamente la rinuncia a utilizzare gli endecasillabi in numero superiore rispetto ai settenari, oppure a inserire nella propria opera anche aspetti che si legano all’ambito politico, caratteristiche che vengono ricondotte generalmente a Giraldi. Anzi, le tragedie sembrano adottare un linguaggio sempre più affine a quello della trattatistica politica contemporanea, anche quando il soggetto è, almeno in apparenza, molto lontano dai problemi del potere. La *Marianna* di Dolce è spesso additata come tragedia “romanzesca” perché l’agire di Erode è dettato in primo luogo dalla gelosia; ma non è da sottovalutare il contesto cortigiano in cui si svolge la vicenda, che mostra i pericoli della credulità del sovrano in presenza di consiglieri poco affidabili o disonesti⁷. Nella maggior parte dei casi, tuttavia, il ruolo di consiglieri e ministri, ma anche madri e giovani donne, che tengono testa nei dibattiti a personaggi poco disposti ad accogliere i loro suggerimenti, assume connotati politici. I personaggi subordinati (nutrici, servi, messaggeri) si trovano spesso a proferire sentenze dal gusto di proverbio popolare, che mostra “il buon senso comune”, senza illudersi che il mondo possa andare in altro modo che nel peggiore possibile. Impossibilitati dalla loro condizione ad agire, spesso non ascoltati, questi personaggi commentano le azioni rappresentate sulla scena, fornendo importanti indizi sull’orientamento dell’autore rispetto alla vicen-

⁷ Nella *Vittoria* di Torelli (1605) ritorna il racconto di un signore (Federico II) che, temporaneamente accecato dalle menzogne di cortigiani invidiosi, punisce un fedele servitore (Pier delle Vigne); come Erode, soggiogato da Solome, come Alessandra nell’*Asdrubale*, sobillata da Eleazaro, e come Teseo, che si fida di Fedra e si vendica della presunta violenza compiuta dal figlio portandolo alla morte.

da. Per riprendere l'esempio dell'*Asdrubale* di Castellini, che mette in scena un episodio della guerra tra Roma e Cartagine, si può notare come il componimento poetico d'apertura, indirizzato al duca Francesco I de' Medici, dedicatario dell'opera, lo inviti a non adottare una politica espansionistica. La tragedia, che mostra ciò che accade quando due Stati si affrontano in una guerra d'espansione, diventa esempio di ciò che dev'essere evitato.

Più di ogni altro genere, la tragedia sembra recepire in modo spiccato i contrasti, sia di ordine morale, sia di ordine politico, del proprio tempo⁸. Persino i commenti alla *Poetica* aristotelica subiscono l'influsso della Controriforma, suggerendo spesso che l'arte debba avere un fine morale, al servizio della collettività (Robortello, 1548; Maggi-Lombardi, 1550; Antonio Minturno, 1559; Vettori, 1560; Leonardo Salviati, 1564; Castelvetro, 1572; Alessandro Piccolomini, 1575). La necessità di accordare i punti salienti della *Poetica* con le coordinate culturali contemporanee non può lasciare indifferente chi, come i tragediografi, si trova a comporre testi di un genere fortemente soggetto alle mode del tempo. La scelta del soggetto e la funzione della catarsi, di cui si è lungamente discusso, sono quindi elementi essenziali.

La tendenza che emerge nel corso del ventennio analizzato conferma la progressiva predominanza della figura archetipica di Edipo, dimostrata anche dalla scelta di inaugurare l'Olimpico di Vicenza nel 1585 con la traduzione dell'*Oedipus Rex* sofocleo ad opera di Orsatto Giustinian. La vicenda, infatti, è conforme all'ideale controriformistico: l'errore involontario (che, come si è visto, può accadere per ignoranza ma anche a causa dell'invincibilità di amore) genera l'immediato pentimento del personaggio in questione, che è per di più cosciente della necessità di essere prima o poi raggiunto dalla "giusta" punizione per ciò che ha fatto. Meno frequente, ma pur sempre rintracciabile anche dopo la metà del secolo, è la vicenda di personaggi che, come Antigone, sono coscienti dell'illegittimità della propria azione,

⁸ È stato fatto per esempio notare come la produzione degli stampatori subisca una modifica negli anni centrali del Cinquecento, in concomitanza con l'apertura e la chiusura del Concilio tridentino; si veda A. QUONDAM, «*Mercanzia d'onore*» / «*Mercanzia d'utile*», a p. 91: «tra il 1545 e il 1565 l'attenzione maggiore è per i libri di argomento letterario e di trattatistica; dopo questa data (ma la curva è in rapida crescita già dal 1555) la produzione giolitina è dominata da testi di argomento religioso. [...] se lo spartiacque si definisce sempre più precisamente nel 1565, o nei suoi immediati dintorni, come non considerare [...] che cosa questo significhi nella storia non tanto veneziana ma nazionale? Il discorso non può che procedere per generalizzazioni e per congettura, ma se la svolta editoriale giolitina finisce per coincidere con la chiusura del Concilio di Trento (e con la promulgazione dell'Indice tridentino) non si può certo considerarla una coincidenza fortuita». Utili inoltre le considerazioni di NUOVO, COPPENS, *I Giolito e la stampa*, Genève, Droz, 2005, in particolare p. 107.

ma che sono tuttavia convinti della necessità morale del suo compimento, e che sono coerentemente pronti ad assumerne le conseguenze (esemplare, in questo senso, la *Giocasta* di Dolce). Né la figura di Edipo, né quella di Antigone, d'altra parte, si oppongono al nodo fondamentale della cultura post-conciliare, che giudica irrinunciabile l'affermazione del libero arbitrio. È invece più complesso il caso del peccato d'amore, perché presuppone, di fatto, la sottomissione dell'uomo a una forza esterna considerata invincibile. Il problema è risolto cercando, da un lato, di mitigare la portata del peccato (sottolineando, per esempio, l'intrinseca debolezza del sesso femminile o l'incapacità dei giovani di controllare le proprie passioni), oppure spostando il baricentro della tragedia verso altri personaggi, generalmente vittime innocenti dell'accaduto, che assumono così il ruolo di protagonisti positivi (questo accade, ad esempio, nella tragedia di Baroncini e nell'*Hippolito* di Zara).

Le trame e gli esempi sono tratti dal passato; vi sono, come si è visto, tragedie ispirate alla storia o all'epica romana (l'*Asdrubale* di Iacopo Castellini, le due *Cleopatra* di Cesare de' Cesari e di Alessandro Spinelli, la *Didone* di Lodovico Dolce), alla storia medioevale (la *Romilda* di Cesari) o giudeo-romana (l'*Antigono* di Conte da Monte, la *Marianna* di Dolce), a tragedie greche, riscritte o più latamente prese a modello per la trama (l'*Edippo* di Giovan Andrea dell'Anguillara, il *Flaminio* di Giuseppe Baroncini, l'*Ifigenia* e la *Giocasta* di Dolce), oppure opere di argomento mitologico (l'*Altea* di Bongiovanni Gratarolo, le due *Medea* di Dolce e di Maffeo Galladei, le due *Progne* di Lodovico Domenichi e di Girolamo Parabosco, la *Scilla* di Cesari). Ma l'insistenza sulla novità della propria opera, che si riscontra sin dal frontespizio di molte tragedie – e in numerosi casi nei paratesti di quelle che sono dichiaratamente riscritture di drammi antichi, come in molte delle tragedie dolciane – non è una rivendicazione priva di fondamento. La volontà degli autori di rileggere le vicende più o meno note del passato è legata alla consapevolezza che queste possono essere il veicolo di un messaggio nuovo o rinnovato. Non per forza esso contraddice la lezione originaria, ma immancabilmente vi aggiunge elementi che si rivolgono esplicitamente e direttamente ai contemporanei. In questo senso, le trame vengono modificate quel tanto o quel poco che serve per raggiungere lo scopo dell'autore. Da modelli comuni (teorici, contenutistici, strutturali) vengono dedotte opere che presentano differenze anche importanti, e che riflettono posizioni diversificate nel dibattito coevo su diversi aspetti teorici o su elementi centrali della vita cinquecentesca. Ogni tragediografo sceglie una particolare vicenda e combina gli elementi costitutivi della stessa perché essa, così presentata, assume un significato specifico, *hic et nunc*.

La necessità di attualizzare i modelli si lega inoltre al bisogno di adattare i riferimenti culturali dell'antichità o del Medioevo al proprio tempo: per esempio, dopo gli anni Cinquanta del Cinquecento non è più possibile concepire la Fortuna come una divinità capricciosa; essa è ormai immancabilmente subordinata alla volontà di Dio. La giustizia divina, tante volte invocata in questi testi, si sostituisce al Fato; ma se questo, in accordo con la tradizione classica, colpisce ciecamente, lo stesso non può essere detto della prima. Il conflitto è risolto insistendo sul fatto che la giustizia divina non può essere compresa dall'uomo, che deve quindi affidarsi alla Provvidenza (altro elemento peculiare della tragedia a partire dal medio Cinquecento) e invocare l'aiuto di Dio per non cedere alle passioni e non agire precipitosamente. Nel caso in cui la catastrofe sia ormai avvenuta, i personaggi devono pentirsi sinceramente e sperare nel perdono divino. La Provvidenza⁹, quale meccanismo attraverso il quale la giustizia divina punisce i malvagi, non solo sostituisce, ma si contrappone quindi alla Fortuna.

Il teatro non serve soltanto per mostrare ciò che è giusto e ciò che è sbagliato, o le conseguenze delle (generalmente perverse) azioni umane, anche se spesso i cori finali o i paratesti insistono proprio su questi elementi, che sono i più evidenti. Il teatro, in tutte le epoche, è utilizzato principalmente per riflettere la, e sulla, società. Il rinnovamento teatrale che avviene a metà Cinquecento, almeno in ambito tragico, anche a prescindere dalla qualità letteraria dei risultati, non è e non può essere casuale; esso coincide con un momento di svolta (certo non improvviso né immediato, ma comunque relativamente rapido) che, coinvolgendo i paradigmi di un'intera epoca, tocca ambiti morali, politici, religiosi e sociali, e promuove così il riesame e l'eventuale rivalutazione dei valori condivisi dalla collettività. La tragedia, in questo senso, offre (letteralmente) un palcoscenico sul quale si dipanano vicende, che, indipendentemente dal loro contenuto specifico e dal loro valore estetico, rimandano al pubblico la propria immagine, con un margine di deformazione che corrisponde alla portata riflessiva delle stesse. Lo specchio tragico, in altri termini, come si è visto in queste pagine, registra e assorbe, dilatandoli attraverso il confronto con il passato, i drammi, i turbamenti, le passioni di una specifica temperie, ne indaga l'origine e le cause, e, nei casi migliori, si sforza di additare possibili soluzioni o vie di uscita, alla luce delle risorse messe a disposizione dalla biblioteca, oltre che letteraria, filosofica del proprio tempo.

⁹ Come si è visto, il primo a inserire esplicitamente il termine (in sede paratestuale) all'interno del proprio testo è Castellini, che scrive nel 1565.

Appendice bio-bibliografica

Di seguito è offerto un regesto bio-bibliografico dei tragediografi, completato dalle trame delle opere prese in esame, e con segnalazione delle edizioni da cui provengono le citazioni.

GIOVAN ANDREA DELL'ANGUILLARA

L'autore

Giovanni Andrea dell'Anguillara (Sutri 1519 – ivi 1569) apparteneva probabilmente a un ramo cadetto della nobile casata laziale¹⁰. Durante gli studi di giurisprudenza intrapresi a Roma, per i quali non dimostra particolare interesse, si avvicina all'Accademia dello Sdegno, fondata da Girolamo Ruscelli, dando seguito alle proprie aspirazioni letterarie. Anguillara ottiene la laurea *in utroque iure* nel 1541 a Padova, dove partecipa alle riunioni degli Infiammati e conosce Sperone Speroni e Benedetto Varchi. Fin dal 1534 era probabilmente al servizio del cardinale Ippolito de' Medici, cui è inviata una traduzione da Plauto: si tratta forse già dell'*Anfitrione*, presentato nel 1549 a Roma in casa dell'ambasciatore francese Jean du Bellay insieme ad altre commedie di vari autori, e andato incontro a un flagrante insuccesso. Non potendo far fronte alle spese sostenute per la rappresentazione, l'autore insolvente è incarcerato.

Dopo la liberazione Anguillara si reca a Parma, al seguito del cardinale Alessandro Farnese il Giovane, poi a Venezia e a Parigi, dove nel 1554 escono i primi tre libri della traduzione in ottave delle *Metamorfosi* di Ovidio, dedicati a Enrico II (ma il primo libro era stato pubblicato dal Griffio a Venezia nel 1553). L'opera, che gode dell'appoggio della corte di Francia, è criticata in Italia per la scarsa aderenza alla fonte. La morte del re, nel 1559, pone

¹⁰ Le informazioni si ricavano dalla voce a cura di C. MUTINI nel *DBI*, precisate e corrette grazie alle ricerche di G. BUCCHI, «*Meraviglioso diletto*». *La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, ETS, 2011, in particolare pp. 321-34.

un freno alle ambizioni dell'autore, e lo spinge – insieme all'aggravarsi degli scontri tra cattolici e ugonotti – a rientrare in Italia nel 1561, dove cerca nuovi protettori. Durante il soggiorno francese (a Parigi e Lione, da dove intraprende un viaggio "turistico" al Sud insieme ad alcuni lucchesi), Anguillara aveva tuttavia portato a termine la traduzione delle *Metamorfosi*, stampate a Venezia nello stesso 1561 con dedica a Carlo IX, composto alcune *Rime* e approfondito le conoscenze della tradizione cavalleresca¹¹.

A Firenze sottopone la traduzione ovidiana al giudizio di Benedetto Varchi, che introduce probabilmente l'autore alla corte di Cosimo I de' Medici. Le sue speranze sono nuovamente disattese, ed egli interrompe ben presto i rapporti con il duca, da lui accusato di ipocrisia e avarizia. Trasferitosi a Venezia, Anguillara inizia a tradurre in ottave l'*Eneide* virgiliana. Da questo lavoro si aspetta immensi privilegi, e per questo invia subito il primo libro ai maggiori principi italiani; lo sforzo però risulterà vano, ed egli interrompe la redazione all'altezza del secondo libro (il primo esce a Padova nel 1564, il secondo a Roma nel 1566). A Padova prende parte alle riunioni dell'Accademia degli Etereî, dove riallaccia i contatti con Anton Francesco Doni e conosce Torquato Tasso. Dal 1566 Anguillara è a Roma, e spera di portare a termine la traduzione dell'*Eneide*, che egli considera la sua opera più promettente, grazie all'appoggio del cardinale Cristoforo Madruzzo; della prosecuzione dell'opera, tuttavia, non restano tracce, e l'autore si ritira a Sutri, dove muore qualche anno dopo senza lasciare eredi.

La fama di Anguillara è legata soprattutto alla traduzione delle *Metamorfosi*, più volte ristampate nel Cinquecento (1563, 1572, 1575, 1584, 1592, tutte a Venezia) e fortunatissime anche in seguito. La tragedia *Edippo* non ebbe invece il successo sperato. Della *princeps* presupposta (Padova, 1556) non restano esemplari, al pari della altrettanto ipotetica riedizione del testo (Padova, 1560). Sembra tuttavia dubbio che Anguillara componesse la tragedia durante il suo soggiorno in Francia e la facesse poi stampare in Italia; molto più economica è l'ipotesi che egli abbia scritto e pubblicato il testo durante il periodo trascorso a Padova a metà degli anni Sessanta, come attestano anche le prime stampe tramandate: quelle di Padova e Venezia, entrambe del 1565 (si conosce poi un'edizione bresciana del 1605). L'opera

¹¹ Da cui l'*Orlando Furioso dell'Ariosto con gli argomenti di Gio. Andrea dell'Anguillara*, Venezia, 1563, 1566, 1568, e i *Nuovi argomenti fatti da M. Giovan' Andrea dell'Anguillara sopra Orlando Furioso di M. Lodovico Ariosto*, Firenze, 1570.

fu severamente giudicata dal contemporaneo Giason Denores, mentre tentarono di rivalutarla, nel Settecento, Quadrio e Tiraboschi¹².

***Edippo* (1565)**

Si conoscono due edizioni cinquecentesche del testo: una padovana (per Lorenzo Pasquatto, 1565¹³), e una veneziana, dello stesso anno (presso Domenico Farri). La prima si differenzia dalla seconda per la presenza di una nota inquisitoriale. Le citazioni, salvo dove espressamente indicato, sono tratte dall'edizione moderna, a cura di Valeria Merola, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2020.

Edipo è re di Tebe, ed educa i figli al timor di Dio e al governo giusto. La città tuttavia è colpita dalla peste, e il responso dell'oracolo di Delfi afferma che l'epidemia cesserà soltanto quando sarà punito, con la morte o l'esilio, il colpevole dell'omicidio del precedente re, Laio. Edipo fa imprigionare Creonte, fratello della regina Giocasta, che egli suppone responsabile, a causa della sua sete di potere, della morte del sovrano. L'indovino Tiresia, che conosce la verità, si rifiuta più volte di parlare. Sorge tuttavia il sospetto che Edipo possa essere il vero colpevole del regicidio. Nel frattempo è annunciata la morte del re di Corinto, Polibio, di cui Edipo è creduto figlio, e dunque suo erede. È così ricordata la profezia annunciata alla nascita di Edipo, per cui egli avrebbe ucciso il padre e sposato la madre. Un servitore, unico sopravvissuto all'assalto durante il quale era stato ucciso Laio, riconosce in Edipo l'assassino; il messaggero giunto da Corinto conferma che Edipo non è figlio di Polibio. Egli si acceca, e i figli, Eteocle e Polinice, gli impediscono di lasciare il castello per andare in esilio. I principi litigano per il potere, e raggiungono un compromesso grazie all'intervento dello zio Creonte, che propone ai due di regnare un anno ciascuno, alternativamente. Intanto, Giocasta è rinchiusa con le figlie, Ismene e Antigone, nel castello; Ismene vuole che la madre le uccida entrambe, per permettere loro di sfuggire all'infamia di essere frutto di incesto, mentre Giocasta tenta a sua volta di convincere la figlia a punirla con la morte per il peccato compiuto. Infine, la madre riesce a compiere il suicidio. Il coro finale afferma che la punizione divina colpisce anche chi pecca involontariamente.

¹² Cfr. G.M. MAZZUCHELLI, *Gli Scrittori d'Italia*, I, 2, Brescia, 1753, pp. 789-90. L'*Edippo* è ristampato nel *Teatro italiano antico*, VIII, Milano, 1809, pp. 3-132.

¹³ Esemplare conservato nella Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Torino, consultabile online all'indirizzo <http://www.opal.unito.it/psixsite/Teatro%20italiano%20del%20XVI%20e%20XVII%20secolo/Elenco%20opere/image302.pdf>.

GIUSEPPE BARONCINI

L'autore

Giuseppe Baroncini nasce probabilmente nei primi decenni del Cinquecento a Lucca, come attestano le stampe delle sue opere teatrali¹⁴. A Lucca rinviano anche cenni autobiografici ricavati dalle *Rime*, di ispirazione petrarchesca (18 sonetti, una canzone, una doppia sestina, una stanza, un madrigale, pubblicati nel *Libro quarto delle rime di diversi eccellentiss. autori nella lingua volgare. Novamente raccolte*, a cura di E. BOTTRIGARI, Bologna, Anselmo Giaccarelli, 1551), e la dedicatoria premessa dallo stampatore Vincenzo Busdrago alle licenziose *Stanze in lode della chiave* (Lucca, 1553), indirizzata alla gentildonna e poetessa lucchese Chiara Matraini. Durante gli studi compiuti a Bologna, Baroncini compone e fa rappresentare, in casa dell'auditore di Rota lucchese Niccolò Liena, la sua *Tragedia* (1542; stampata a Bologna nel 1546 e nel 1547, e a Lucca nel 1552, l'opera circolò anche manoscritta) e la commedia intitolata *La fante* (1543; poi edita a Bologna nel 1547). In entrambi i casi, gli attori erano scolari lucchesi dell'Università di Bologna. A Lucca, nel 1542, aveva tenuto un'orazione nell'ambito dell'Accademia de' Sonnacchiosi. Baroncini muore, ancora giovane, probabilmente nel 1546, come attesta la dedicatoria premessa alla stampa della tragedia, firmata da Ercole Bottrigaro, promotore dell'edizione, e indirizzata al padre Giovan Battista con data 20 giugno 1546, da Bologna.

Flaminio (1546)

La tragedia è anepigrafa, ma circola successivamente con il titolo *Flaminio* (dal nome del protagonista)¹⁵. La mancanza di nomi propri per alcuni personaggi suggerisce che il testo non sia stato portato a termine o rivisto dall'autore prima della stampa, uscita postuma a Bologna, *Dil piacer mio*, 1546¹⁶. Si cita da M. CANOVA, R. TROVATO, *Teatro ed eresia a Bologna nel Cinquecento. Con edizione critica della Tragedia e de La fante di Giuseppe Baroncini*,

¹⁴ Si veda la voce a cura di E.N. GIRARDI in *DBI*.

¹⁵ Nel presente lavoro ci si riferisce alla tragedia adottando questo titolo per evitare possibili confusioni con altre opere, nonostante la scelta divergente rispetto ai curatori dell'edizione moderna seguita per le citazioni.

¹⁶ Esemplare conservato nella Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Torino, consultabile online all'indirizzo <http://www.opal.unito.it/psixsite/Teatro%20italiano%20del%20XVI%20e%20XVII%20secolo/Elenco%20opere/image31.pdf>.

Roma, Aracne, 2019, al quale si rimanda anche per le notizie sull'autore e sulla rappresentazione della tragedia.

Il Prologo è recitato dalla Furia Aletto, che preannuncia la sventurata fine della vicenda. La Regina si duole per aver contratto un secondo matrimonio e aver così «rotta fede alle ceneri» del primo marito; inoltre, è inesorabilmente attratta dal figlio del nuovo sposo, promesso a sua figlia. Attraverso l'intercessione del consigliere del Re, Filocrate, di lei da tempo innamorato, la Regina opera presso il sovrano perché il matrimonio dei due giovani sia posposto o annullato. La principessa si duole dell'accaduto con la madre, che maschera il proprio agire affermando che la causa dello scioglimento delle nozze è l'eccessiva libidine della giovane, da lei camuffata con l'ubbidienza al volere dei genitori. Al contempo, il promesso sposo Flaminio si lamenta con la Nutrice per il subitaneo divieto paterno, e la donna lo invita ad attendere pazientemente. La Regina infine si dichiara al figliastro; rifiutata, accusa i giovani di aver contratto nozze segrete. Il Re, furibondo, li condanna a morte, sentenza che gli innamorati accettano con rassegnazione, coscienti della propria innocenza. Il Re si pente tardivamente, a esecuzione già avvenuta. La Regina ammette il proprio desiderio scellerato prima di uccidersi, lanciandosi da una torre all'interno del recinto delle tigri.

IACOPO CASTELLINI

L'autore

Non abbiamo notizie biografiche sul fiorentino Jacopo Castellini; nei repertori egli è ricordato soltanto per le tre opere teatrali da lui composte e stampate a Firenze da Lorenzo Torrentino nel 1562: la farsa *Gallinacea*, la commedia *Il medico* e la tragedia *Asdrubale*. Le opere sono dedicate, rispettivamente, a Piero di Lorenzo Ridolfi (con lettera del 25 novembre 1562, dalla medicea Villa dell'Olmo a Castello), ad Alamanno di Piero Salviati (da Pisa, il 6 aprile 1556), e a Francesco de' Medici (Firenze, 15 maggio 1562); alla tragedia è poi allegata una lettera indirizzata a Giovan Battista Strozzi il Vecchio (Firenze, 20 aprile 1562), console dell'Accademia fiorentina, nella quale Castellini avanza alcune considerazioni teoriche sul genere tragico, fa riferimento alla mancata rappresentazione dell'opera, e chiarisce alcuni aspetti contenutistici del Prologo. In questo scritto egli si definisce "privat' huomo": possiamo così escludere un suo coinvolgimento diretto nel governo della città, anche se è probabile, visti i dedicatari, che egli operasse nell'orbita della famiglia Medici.

***Asdrubale* (1561)**

Le citazioni sono tratte dall'edizione di Firenze, Lorenzo Torrentino, 1562¹⁷. Durante la guerra tra Roma e Cartagine, Asdrubale, sovrano della città assediata, ordisce un inganno per uccidere il comandante romano Scipione, che però riesce a penetrare all'interno delle mura e a conquistare la città nemica. La regina, moglie di Asdrubale, dovrebbe fuggire col figlio maggiore; Asdrubale, per salvare il secondogenito, si arrende a Scipione. La regina, che non è scappata secondo il piano predisposto, vede il marito catturato, e disperata si getta da un balcone del palazzo trascinando con sé i due figli. Asdrubale muore di dolore.

CESARE DE' CESARI*L'autore*

Scrittore di origine napoletana, Cesare de' Cesari è ricordato dai repertori unicamente quale autore delle tre tragedie *Romilda*, *Scilla* e *Cleopatra*¹⁸. Attraverso le lettere di dedica premesse alle opere è tuttavia possibile affermare che egli risiede a Venezia verso la metà del secolo, che è legato al circolo letterario riunito attorno alla figura del poligrafo viterbese Girolamo Ruscelli e che conosce personalmente Pietro Aretino. Non è escluso, inoltre, che Cesari abbia preso parte all'Accademia dei Dubbiosi.

***Romilda* (1551)**

Le citazioni provengono dall'edizione di Venezia, per Francesco Bindoni e Maffeo Pasini, 1551¹⁹.

¹⁷ Esemplare conservato nella Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Torino, consultabile online all'indirizzo <http://www.opal.unito.it/psixsite/Teatro%20italiano%20del%20XVI%20e%20XVII%20secolo/Elenco%20opere/image69.pdf>.

¹⁸ Per le notizie biografiche su Cesari qui riportate mi si permetta di rinviare al mio *Tra mito e storia: le tragedie di Cesare de' Cesari*, in «Aevum», 90.3 (2015): 629-51, in particolare alle pp. 629-34. Una presentazione di ciascuna delle tre tragedie è apparsa, per mia cura, in «Studi giraladiani. Letteratura e teatro», VII (2021), alle pp. 109-18 (*Romilda*), 119-30 (*Scilla*), 131-41 (*Cleopatra*).

¹⁹ Esemplare conservato nella Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Torino, consultabile online all'indirizzo <http://www.opal.unito.it/psixsite/Teatro%20italiano%20del%20XVI%20e%20XVII%20secolo/Elenco%20opere/image383.pdf>.

Calcano, re dei Bavari, uccide Gisulfo, duca del Friuli, per conquistarne il regno; Romilda, moglie di Gisulfo, scorge Calcano dall'alto di una torre e se ne invaghisce; decide dunque di offrirsi in sposa al nemico per salvare il ducato. Egli accetta, promettendo di salvaguardare i sudditi friulani e le terre conquistate. Tuttavia, una volta penetrato all'interno delle mura, Calcano mette a ferro e fuoco la città; le due figlie di Romilda sono accecate e fatte imprigionare, mentre il figlio Tassone, insieme ai due fratelli minori, riesce a fuggire. Calcano, sposata Romilda e abbigliatala con vesti regali, la umilia, facendola trascinare per la città e accusandola di tradimento, prima di ucciderla.

Scilla (1552)

Si cita dall'edizione stampata da Giovanni Griffio a Venezia nel 1552²⁰. Scilla, figlia di Niso re di Megara, si innamora di Minosse durante l'assedio posto al suo regno. Con la promessa di farla sua regina, Minosse riesce a farsi consegnare dalla giovane, tramite un messaggero, le chiavi della città. Una volta conquistato il regno, tuttavia, egli la ripudia, accusandola di essere una traditrice. Scilla, disperata, si uccide lanciandosi da una rupe.

Cleopatra (1552)

L'edizione di riferimento è quella di Venezia, presso Giovanni Griffio, 1552²¹. La narrazione ha inizio dopo la morte di Marcantonio, obbligato al suicidio da Ottaviano. Temendo – a giusta ragione – che Cleopatra voglia a sua volta darsi la morte, il futuro imperatore la fa seguire ovunque da una guardia: il suo desiderio è di condurla a Roma come simbolo più illustre del proprio Trionfo. Cleopatra tuttavia riesce a uccidersi, sottraendosi all'umiliazione della sconfitta.

²⁰ Esemplare conservato nella Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Torino, consultabile online all'indirizzo <http://www.opal.unito.it/psixsite/Teatro%20italiano%20del%20XVI%20e%20XVII%20secolo/Elenco%20opere/image384.pdf>.

²¹ Esemplare conservato nella Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Torino, consultabile online all'indirizzo <http://www.opal.unito.it/psixsite/Teatro%20italiano%20del%20XVI%20e%20XVII%20secolo/Elenco%20opere/image80.pdf>.

LODOVICO DOLCE

L'autore

Lodovico Dolce (Venezia 1508 – ivi 1568) proviene da un'antica famiglia attiva nelle magistrature pubbliche veneziane²². Dopo essere rimasto orfano in giovane età, Dolce è affidato al doge Loredan e alla famiglia Corner (cui il padre Fantino era legato), che assicurano la sua formazione all'Università di Padova. Rientrato a Venezia, Dolce collabora con Gabriele Giolito, per il quale allestisce – acquisendo l'etichetta di poligrafo, o di “operaio della letteratura” (Dionisotti) – numerosissime edizioni, traduzioni, rifacimenti, riscritture, prefazioni e opere originali, in un sodalizio mantenuto lungo tutto l'arco della sua vita. Dolce è integrato nel circuito culturale e letterario veneziano: prende parte ad alcune Accademie, come quella della Fratta a Rovigo (insieme a Lodovico Domenichi e a Ruscelli) e quella dei Pellegrini a Venezia (insieme a Giason Denores, Anton Francesco Doni e Jacopo Sansovino); sono inoltre note le rivalità con Niccolò Franco e Girolamo Ruscelli, probabilmente dettate da interessi professionali, ma mascherate da polemiche letterarie.

In anni recenti si è sottolineata l'importanza dell'attività editoriale di Dolce, nell'ottica della mediazione culturale (oggi diremmo divulgativa), resa necessaria per lo sviluppo cinquecentesco del mercato librario e per la diffusione della letteratura presso un pubblico colto ma non specialista, analogamente a quanto proponeva negli stessi anni un'altra figura di spicco dell'ambiente culturale veneziano, Pietro Aretino (collaboratore dell'editore Marcolini). Aretino e Dolce sono accomunati dalla capacità di percepire rapidamente, e forse di anticipare, le tendenze e i cambiamenti in atto nell'editoria e nella sfera letteraria; da qui la vasta produzione di scritti eterogenei – a tratti episodica – che tende a interpretare e divulgare concetti e opere circolanti in ambiti specialistici, andando incontro ai desideri del pubblico: traduzioni, dialoghi, commenti, trattati sull'educazione e sul comportamento (in chiave seria o faceta), opere pseudo-scientifiche o tecniche, biografie e compilazioni di storia, oltre a scritti che intervengono direttamente nelle *querelles* del tempo (per esempio, sulla questione della lingua e sulla pittura), sfortunati poemi cavallereschi e *pièces* teatrali originali o tradotte da autori antichi. Il teatro è, in particolare, un genere cui Dolce contribuisce con continuità, dalla commedia *Il ragazzo* (1541) alla tragedia *Marianna* (1565). L'anno capitale per la sua produzione teatrale è però il 1560, quando Giolito

²² Si veda la voce a cura di G. ROMEI nel *DBI*.

stampa, in tre volumi, le cinque commedie, le sei tragedie fino a quel momento composte (saranno otto in totale), e la traduzione dell'intero *corpus* di Seneca tragico elaborate da Dolce.

***Didone* (1547)**

Si cita dall'edizione a cura di Stefano Tomassini, Parma, Edizioni Zara, 1996. Il Prologo mette in scena Cupido in veste di Ascanio, figlio di Enea, che narra l'antefatto: Venere l'ha inviato per far sì che Didone, regina di Cartagine, si innamori di Enea; per un suo capriccio, tuttavia, Amore vuole che Didone si uccida e che la città cada in preda ai nemici (i Getuli), vendicando così gli oltraggi di Giunone a Enea. La tragedia prende inizio un anno dopo l'arrivo di Enea a Cartagine. Il troiano e la regina sono sposati: Anna, sorella di Didone, l'ha infatti convinta che la morte di Sicheo ha sciolto le promesse di fedeltà coniugale. Sogni premonitori ed esiti nefasti di sacrifici fanno temere a Didone che Enea voglia lasciarla. Il troiano è spronato dal fido Acate e da Mercurio ad abbandonare la regina cartaginese per recarsi in Italia, dove fonderà Roma, destinata a gloria imperitura. Controvoglia annuncia la propria partenza a Didone, che gli augura sciagure e compie un rito magico contro di lui, prima di uccidersi con la spada dell'amato, che nel frattempo è salpato con le navi e i compagni. La notizia della morte di Anna giunge poco prima di un messaggero sfigurato, che annuncia l'arrivo dei Getuli²³.

***Giocasta* (1549)**

L'edizione di riferimento è quella di Venezia, Paolo Manuzio, 1549²⁴. L'azione ha inizio dopo il primo anno di regno di Eteocle a Tebe (tutto l'antefatto è narrato da Giocasta). I due figli di Edipo stanno per incontrarsi, dopo che Polinice ha stretta la città d'assedio al rifiuto del fratello di stare ai patti e cederli il trono di Tebe allo scadere del suo turno. Giocasta tenta di pacificare i figli, ma nulla riesce a convincere i due a desistere dalle loro

²³ Ha recentemente suscitato ampio interesse il rapporto tra Didone e la sorella Anna; si veda, ad esempio, A. BRUZZONE, *Didone e Anna nell'Eneide: consanguineità e consonanza di anime*, in *Sorelle e sorellanza nella letteratura e nelle arti*, a cura di C. CAO – M. GUGLIELMI, Firenze, Cesati, 2017, pp. 69-78.

²⁴ Esemplare conservato nella Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Torino, consultabile online all'indirizzo <http://www.opal.unito.it/psixsite/Teatro%20italiano%20del%20XVI%20e%20XVII%20secolo/Elenco%20opere/image102.pdf>.

posizioni contrastanti. Eteocle è confortato nel suo agire da Creonte, fratello di Giocasta, ma per conoscere l'esito della vicenda fa chiamare l'indovino Tiresia, che predice la caduta di Tebe. L'unica possibilità di salvare la città sarebbe quella di sacrificare Meneceo, figlio di Creonte, ma egli si oppone fermamente a questa soluzione. Nel frattempo, la battaglia tra gli eserciti di Eteocle e Polinice infuria; i due stabiliscono di decidere le sorti della guerra con un duello, e Giocasta prega Antigone di fermare i fratelli. Meneceo, pur di salvare la patria, infrange la promessa fatta al padre e si uccide; poco dopo giungono anche l'annuncio della morte dei due contendenti l'uno per mano dell'altro, e del suicidio di Giocasta. Antigone piange la morte dei suoi cari e incolpa il destino di Edipo che li ha condotti alla rovina. Creonte esilia Edipo e vieta, su ordine di Eteocle, la sepoltura di Polinice.

Ifigenia (1551)

L'edizione di riferimento è quella approntata a Venezia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari e fratelli, 1551²⁵.

Agamennone lamenta la crudele necessità che l'ha spinto ad attirare in Aulide con l'inganno la figlia Ifigenia, promettendole di darla in sposa ad Achille. In realtà, la giovane sarà sacrificata per placare le ire degli dèi, che impediscono a micenei e spartani di far vela verso Troia e riportare così Elena, rapita da Enea, al marito Menelao. Dopo aver a lungo dibattuto, i due fratelli invertono le rispettive posizioni: Agamennone, dapprima contrario al sacrificio della figlia, è ormai convinto della sua ineluttabilità e utilità comune, mentre Menelao si pente della risoluzione presa precedentemente e vorrebbe salvare la giovane. È tuttavia Ifigenia stessa che, dopo aver pregato il padre di non permettere il sacrificio, decide di immolarsi per il bene comune.

Medea (1557)

Si cita dall'edizione a cura di O. Saviano, con nota critica di F. Spera, Torino, Res, 2005.

Giasone ha conquistato il Vello d'oro con l'aiuto di Medea, che è però stata costretta a uccidere il fratello. La coppia ha due figli, ma Giasone tradisce

²⁵ Esemplare conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, consultabile online all'indirizzo https://books.google.ch/books?id=xch-qBet764C&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

la fede data e annuncia che sposerà presto Creusa, figlia del ricco Creonte; temendo l'ira della maga, egli impone l'esilio alla donna e ai figli. Medea nasconde i propri progetti di vendetta, giustificati dal tradimento dell'amato, e si finge felice per le nuove nozze. Creonte non crede ai poteri magici della donna e ordina di procedere con la celebrazione dell'unione. La maga invia doni stregati a Creusa tramite i figli: la giovane è preda delle fiamme, che si propagano all'intera città e divorano anche il padre, accorso in suo aiuto. Medea gode della distruzione causata e, in preda alla follia, uccide i figli avuti da Giasone, pentendosi subito e riuscendo a sfuggire alla vendetta dell'uomo.

Marianna (1565)

Le citazioni sono tratte dall'edizione a cura di S. Villari, Torino, Res, 2012. Marianna invoca le Furie perché le instillino nel cuore la ferocia come hanno fatto con Medea: vuole infatti vendicare gli oltraggi di Erode, che ha ucciso il fratello e l'avo della donna. In un sogno premonitore, il fratello Aristobolo torna dal regno dei morti per mettere in guardia Marianna dalla gelosia del marito. Ella ha infatti scoperto che Erode, chiamato in Egitto da Augusto, vincitore di Antonio e Cleopatra, ha affidato al servo l'incarico di uccidere Marianna e la madre Alessandra nel caso non fosse sopravvissuto. Al suo ritorno, la moglie lo accoglie freddamente. Solome, sorella di Erode, è nemica di Marianna, e accusa la donna di aver ordito un complotto per avvelenare il re, con la complicità del coppiere e dell'eunuco, che dapprima confermano le accuse, ma poi ritrattano. Erode, che è marito geloso, è convinto che Marianna lo tradisca con il capitano Soemo; i tentativi del consigliere, volti a far ragionare il sovrano, sono inutili. Soemo è condannato a morte; egli accetta il proprio sacrificio protestando però la propria innocenza. Mani, cuore e testa dell'uomo sono portate a Erode, e mostrate a Marianna, prima di essere date in pasto ai cani. I figli della coppia reale affrontano il padre in difesa della donna, e sono da lui accusati di essere figli illegittimi. Il consigliere tenta di nuovo di far ragionare Erode, ma invano: subito dopo le esecuzioni di Marianna, della madre Alessandra e dei due figli, tuttavia, il re si pente delle proprie azioni.

LODOVICO DOMENICHI

L'autore

Lodovico Domenichi (Piacenza 1515 – Pisa 1564) proviene da una famiglia della nobiltà piacentina²⁶. Compiuti i primi studi nella città natale, segue le lezioni di Celio Secondo Curione, Lelio Sozzini e Andrea Alciato nelle Università di Padova e Pavia. Dopo la laurea in legge conseguita a Padova, è iscritto (1539) nel Collegio dei notai e giudici di Piacenza, dove rimane fino al 1543, intessendo relazioni personali ed epistolari con numerosi letterati, tra i quali Pietro Aretino e Anton Francesco Doni, e partecipando con quest'ultimo alle riunioni dell'Accademia degli Ortolani. L'allontanamento dalla città natale, di cui non si conoscono con certezza le cause – non sarà forse estraneo il prudente interesse per le idee riformate che accompagna Domenichi lungo tutta la sua vita –, lo porta a Venezia, attirato dalle possibilità offerte dalla sempre più fiorente industria tipografica. Egli si lega in particolare a Gabriel Giolito de' Ferrari, per il quale opera volgarizzando, correggendo (anche in senso di adeguamento linguistico), curando e componendo un ragguardevole numero di testi, appartenenti ai più svariati generi letterari.

Nel 1546 Domenichi si trasferisce a Firenze, dove collabora con Doni, che lì aveva da poco aperto una piccola stamperia, e con i Giunti, tentando al contempo di ottenere la protezione della corte medicea. L'impresa tipografica di Doni fallisce poco dopo, e Domenichi, interrotta la loro amicizia, si lega sempre più ai prestigiosi editori fiorentini Giunti e Torrentino. Quest'ultima collaborazione gli costa, nel 1552, la pena carceraria per eresia, che Domenichi riesce a far ridurre grazie all'appoggio dei Medici e della duchessa di Ferrara, Renata di Francia. In seguito, egli è accolto favorevolmente alla corte di Urbino, poi a Piacenza, prima di rientrare a Firenze con la prestigiosa carica di storiografo di corte (1559). Per i cinque anni restanti, Domenichi continua a collaborare con l'industria tipografica fiorentina e veneziana.

Nella produzione di Domenichi, la curatela dei testi è numericamente e qualitativamente superiore alla scrittura letteraria in proprio. La modalità del "rassetamento" operato da Domenichi, che interveniva pesantemente sugli scritti degli autori completando, riscrivendo e aggiornando i testi, era da un lato salutata con favore, perché rimetteva in circolazione opere altrimenti poco conosciute o dimenticate, dall'altro criticata come sfoggio di arroganza. Tra le opere pubblicate sotto il nome di Domenichi troviamo anche la *Pro-*

²⁶ Per queste notizie, si veda la voce di A. PISCINI nel *DBI*.

gne, che viene tuttavia spesso considerata una semplice traduzione del testo latino di Gregorio Correr (1427).

***Progne* (1561)**

Si cita dall'edizione di Firenze, appresso i Giunti, 1561²⁷.

Tereo torna in patria; avrebbe dovuto portare con sé Filomena, sorella di Progne. Egli finge che la donna sia morta in mare, mentre è stata da lui violentata e abbandonata. Il servo Pisto racconta la verità a Progne e la conduce dove è stata ritrovata Filomena, viva ma con la lingua mozzata. La donna decide di ottenere vendetta per sé e per la sorella dando in pasto il figlio al marito Tereo; la balia cerca invano di salvare bambino. Il padre scopre l'orrido pasto, e si dispera; vengono predette future sventure.

MAFFEO GALLADEI

L'autore

Maffeo Galladei nasce nel territorio della Repubblica veneziana attorno al 1520²⁸. Durante gli studi di legge a Padova conosce con ogni probabilità Sperone Speroni; nel 1544, conseguita la laurea *utriusque iuris*, entra al servizio della Serenissima come consultore giuridico. Letterato dilettante, pubblica alcune poesie latine in raccolte collettanee e compone tre testi teatrali: a prima del 1551 risalgono una tragedia, perduta, intitolata *Anna Bolena regina d'Inghilterra*, e una commedia, *La sorte*; quest'ultima fu probabilmente rappresentata due volte, a Venezia e a Urbino, e ci è stata tramandata da un manoscritto conservato alla Biblioteca Marciana di Venezia²⁹. La *Medea*, stampata nel 1558, è dedicata a Filippo II di Spagna.

²⁷ Esemplare conservato nella Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Torino, consultabile online all'indirizzo <http://www.opal.unito.it/psixsite/Teatro%20italiano%20del%20XVI%20e%20XVII%20secolo/Elenco%20opere/image416.pdf>.

²⁸ Informazioni su Galladei in V. GALLO, *Contro l'«ingiuria del tempo»*. La *Medea* di Maffeo Galladei, in *Granteatro. Omaggio a Franca Angelini*, a cura di B. ALFONZETTI, D. QUARTA, M. SAULINI, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 25-49. Per gli studi a Padova si vedano gli *Acta graduum academicorum ab anno 1538 ad annum 1550*, a cura di E. MARTELLOZZO FORIN, Padova, Antenore, 1971, p. 194, n. 3058. Mi si permetta di rinviare anche al mio *Edipo, Ippolito e Medea. Tre riscritture cinquecentesche di tragedie classiche*, «Rivista di letteratura italiana», III (2016), pp. 39-52.

²⁹ Biblioteca Marciana, Venezia, Ms. It., X, 20 = 7209.

Medea (1558)

Si cita dall'edizione di Venezia, appresso Giovanni Griffio, 1558³⁰.

Giasone è stato scelto da Creonte come marito di Creusa, ma è fedele a Medea e non vorrebbe sposare la giovane; tuttavia, è spinto all'unione dalla necessità e dal fato. Creonte vuole allontanare Medea, che definisce "peste", separandola dai figli avuti con Giasone: egli teme le arti magiche della donna straniera. Medea tenta invano di convincere Giasone a partire con lei. Il sacrificio indetto per le nozze di Creusa e Giasone ha esiti negativi. Absirto e Megera, ombre infernali, rendono Medea furiosa: ella compie incantamenti che provocano la morte di Creusa e di Creonte, e il rogo del castello e della città. Dopo essersi confrontata con Giasone, Medea si lancia da una torre sulle picche dell'esercito sottostante. Giasone si lascia cadere sulla propria spada.

BONGIANNI GRATAROLO*L'autore*

Bongianni Gratarolo (Salò ca. 1530 – ca. 1599), attivo nella seconda metà del Cinquecento come letterato, storico e pittore, era socio protettore dell'Accademia Unanime (detta anche Concorde) della città natale³¹. Tra le sue opere si ricordano una *Historia della Riviera di Salò* (Brescia, V. Sabbio, 1599, ma redatta attorno al 1587), alcune rime oggi perdute, una commedia intitolata la *Castruccia* (anch'essa perduta), e tre tragedie in endecasillabi sciolti: l'*Altea* (Venezia, F. Marcolini, 1556: in versi sdruciolli), l'*Astianatte* (Venezia, A. Salicato, 1581, e 1589) e la *Polissena* (Venezia, A. Salicato, 1589). Le tre tragedie sono tratte da o contaminano, rispettivamente, le *Metamorfosi* di Ovidio, le *Troiane* di Euripide e le *Troades* di Seneca; è stata inoltre ipotizzata la composizione di una quarta tragedia intitolata *Agreste*. L'*Historia* è dedicata a Orsatto Giustinian, provveditore di Salò, la cui traduzione dell'*Edipo re* di Sofocle inaugura il Teatro Olimpico di Vicenza nel 1585. Gratarolo è dunque probabilmente legato al circuito accademico benacense interessato al genere tragico. Inedita, ma trasmessa dal manoscritto *Vat. lat.* 6528, è

³⁰ Esemplare conservato nella Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Torino, consultabile online all'indirizzo <http://www.opal.unito.it/psixsite/Teatro%20italiano%20del%20XVI%20e%20XVII%20secolo/Elenco%20opere/image409a.pdf>.

³¹ Si veda la voce del *DBI*, a cura di P. COSENTINO.

l'Imperfezione della Commedia. La difesa di Dante contra l'oppositiōni del Castravilla, dedicata a Giacomo Scutellari, dimostra l'interesse dell'autore non solo per i Classici latini e greci, ma anche per i volgari.

Altea (1556)

Le citazioni sono tratte dall'edizione di Venezia, per Francesco Marcolini, 1556³².

Il regno di Calidone è infestato da un cinghiale mostruoso, ed è indetta una caccia per liberare la popolazione dal flagello. È la prode Atalanta a colpire per prima la bestia, permettendone l'uccisione; Meleagro decide dunque di donare le spoglie alla giovane. Gli zii di Meleagro, invidiosi, sottraggono il trofeo ad Atlanta, con parole ingiuriose sulle donne. Meleagro vendica l'affronto, che colpisce lui quanto la giovane, uccidendo i parenti. Altea, madre di Meleagro e sorella degli uccisi, giura vendetta e manda dei servitori fidati a uccidere Atalanta, che è però fuggita con Meleagro. Alla nascita del figlio le Parche avevano posto un tizzone nel fuoco, e decretato che Meleagro avrebbe vissuto tanto quanto il legno fosse durato; Altea si era precipitata a togliere il legno e a spegnerlo, conservandolo in un luogo segreto. Furiosa, recupera il tizzone per vendicarsi del figlio, ma a lungo esita a gettare il legno nel fuoco; infine, la donna incendia il tizzone. Si odono gemiti inumani, si scatena un terremoto e il sole si eclissa. Altea si illude che il legno non fosse davvero legato alla vita di Meleagro. Giunge Deianira, che racconta la morte del marito Eracle, a seguito del proprio rapimento da parte del centauro Nesso: egli l'ha ingannata, facendole credere che il suo sangue fosse un potente filtro d'amore; esso si rivela invece un terribile veleno, che causa l'involontaria uccisione dell'eroe da parte della moglie. È annunciata la morte di Meleagro. Altea, pentita del suo agire, si suicida "di tre morti": impiccandosi, pugnalandosi e avvelenandosi.

³² Esemplare conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, consultabile online all'indirizzo https://books.google.ch/books?id=qpOPELreAsIC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. La tragedia è edita in B. GRATAROLO, *Tragedie. Altea, Astianatte, Polissena*, a cura di R. SESSA, Brescia, Liberedizioni, 2014, pp. 28-137.

CONTE DA MONTE

L'autore

Conte da Monte (Mason, Vicenza ca. 1520 – Vicenza 1587) utilizza il cognome del padre, Francesco Pigatti, fino al conseguimento, a Padova, della laurea in arti e medicina nel 1544; in seguito – deceduto il padre – assume quello della madre, discendente di una famiglia nobile di Breganze (è tuttavia conosciuto anche con i nomi di Conti, Montano e Montano Vicentino)³³. È medico a Vicenza dal 1544 al 1551, quando è chiamato alla cattedra di medicina teorica di Padova; lascia tuttavia presto l'insegnamento per riprendere la professione a Vicenza. Nel 1555 è infatti tra i fondatori del Collegio medico della città, che tuttavia inizia l'attività soltanto nel 1561. Monte è autore di alcuni celebri trattati di medicina, ma anche letterato di modesta fama: la sua tragedia intitolata *Antigono*, d'argomento storico-giudaico (riprende infatti un episodio relativo alla dinastia degli Asmonei), è messa in scena a Venezia dalla Compagnia della Calza detta "degli Accesi" per il carnevale del 1565, inaugurando il teatro eretto da Palladio, e immediatamente stampata grazie all'interessamento di Giovan Battista Maganza (Magagnò). Nel 1584 egli entra inoltre tra gli Accademici Olimpici, dei quali è subito nominato protettore.

Antigono (1565)

Si cita dall'edizione di Venezia, per Comin da Trino di Monferrato, 1565³⁴. Aristobolo è sovrano del Regno di Giudea. Egli ha caro il fratello Antigono, mentre a causa di una profezia ha allontanato o fatto prigionieri gli altri. Giunge il giorno previsto come fatale per i due fratelli; Aristobolo teme per le sorti della moglie Alessandra e per il regno. La consorte lo mette in guardia dall'amato fratello, che potrebbe tramare contro di lui, mentre il profeta Giuda Esseo, in cui Aristobolo ripone ampia fiducia, lo rassicura sulla lealtà di Antigono. Molti segni premonitori annunciano il triste e inevitabile finale, nonostante i tentativi di evitare il compimento del fato messi in atto

³³ Per queste notizie, cfr. la voce di T. PESENTI in *DBI*.

³⁴ Esemplare conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, consultabile online all'indirizzo https://books.google.ch/books?id=OJoorcfA4T0C&pg=RA1-PA18-IA1&lpg=RA1-PA18-IA1&dq=antigono+conte+da+monte&source=bl&ots=4T4jSN_hDt&sig=8pt-uuJNavkY8TuRXGLFI-bMMho&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwj2_N73xOTPAhUG1hoKHa bVCJJAQ6AEIJjAD#v=onepage&q&f=false.

dai diversi personaggi. L'infido fariseo Eleazaro semina zizzania tra i membri della famiglia regale, accusando Antigono di voler assassinare Aristobolo. Il re fa chiamare a sé il fratello disarmato. Antigono è messo in guardia verso un possibile tradimento, ma si reca ugualmente nel luogo designato ed è ucciso dalle guardie per ordine di Aristobolo, perché gli è stato ingannevolmente riferito di armarsi di tutto punto. Il re, saputo l'accaduto, muore di dolore, mentre la moglie Alessandra si dispera per aver causato la morte del marito e del cognato, avendo creduto alle menzogne di Eleazaro, e annuncia sventure future.

GIROLAMO PARABOSCO

L'autore

Girolamo Parabosco (Piacenza 1524 – Venezia 1557) è figlio di Vincenzo, nominato organista della cattedrale di Brescia dal 1536³⁵. Dal padre eredita l'interesse per la musica: a Venezia egli studia presso il maestro di cappella ducale di San Marco, Adrian Willaert. In Laguna frequenta numerosi circoli intellettuali e si lega ai patrizi Antonio Zantani e Domenico Venier, ai poligrafi Anton Francesco Doni e Pietro Aretino, a Sperone Speroni, al pittore Tiziano Vecellio e alla comunità dei fuoriusciti fiorentini. Partecipa all'Accademia de' Pastori Frattegiani e a quella dei Pellegrini a Venezia. Le sue prime pubblicazioni sono tutte di ambito musicale, in particolare madrigalistico; è nel 1545 che Parabosco debutta in ambito letterario con le *Lettere amorose* (Venezia, Giolito de' Ferrari), che conosceranno ristampe e ampliamenti successivi, e con la serie di *Rime* e altri componimenti poetici. Del 1551 sono invece i *Diporti*, raccolta di novelle e dibattiti amorosi riuniti all'interno di una cornice narrativa, sul modello del *Decameron* e delle "Questioni d'amore" del *Filocolo* boccacciano. La cornice è tuttavia piuttosto labile, e lascia spazio all'eterogeneità dei contenuti, incontrando, come è il caso di opere successive (in parte incompiute), l'interesse del pubblico per i generi e i temi più alla moda. In ambito teatrale Parabosco è autore di sette commedie in prosa, di una in versi e di una tragedia, la *Progne* (Venezia, Al segno della Cognizione, 1548).

³⁵ Si veda la voce a cura di D. GHIRLANDA e L. COLLARILE nel *DBI*.

Fra il 1546 e il 1551 Parabosco viaggia e soggiorna in diverse città dell'Italia centro-settentrionale (Firenze, Pesaro, Ferrara, Brescia, Verona, Padova, Piacenza); nel 1551 è nominato organista della cappella ducale di San Marco, occupazione che mantiene fino alla morte, avvenuta sei anni dopo.

Progne (1548)

Le citazioni sono tratte dall'edizione di Venezia, per Comin da Trino, 1548³⁶. Progne attende il ritorno del marito Tereo e della sorella Filomela, che l'uomo avrebbe dovuto accompagnare da lei. Giunge la notizia della morte della giovane causata da una fiera. Una vecchia scopre la verità: mutilata da Tereo dopo averne subito la violenza, Filomela ha vagato nel bosco finché non ha trovato qualcuno che l'ha accolta. Mostra alla sorella un arazzo che narra la vicenda, suscitando lo sdegno e il desiderio di vendetta di Progne, che decide di uccidere Iti, figlio suo e di Tereo, e di darlo in pasto al marito. La ritrosia e il pentimento della madre sono messi a tacere evocando la necessità del puericidio per compiere la propria vendetta. Tereo, affrontato dalla moglie che gli svela di essere a conoscenza della violenza perpetrata sulla sorella, si mostra pentito. Dopo aver scoperto la cesta con i macabri resti, e compreso di aver mangiato il figlio, l'uomo uccide Progne e fugge.

ALESSANDRO SPINELLI

L'autore

Di Alessandro Spinelli conosciamo poco, oltre alla sua origine napoletana. Dalla dedica della tragedia a Ottaviano Raverta, vescovo di Terracina, egli stesso di origine meridionale e patrono di numerosi scrittori del Sud, possiamo ipotizzare che Spinelli fosse inserito nel suo circolo, al pari di un altro tragediografo, Ottaviano Zara. La tragedia *Cleopatra* è stata rappresentata, per stessa ammissione dell'autore, a Venezia durante il carnevale. La dedicatoria fa riferimento alla passata rappresentazione di una *Progne*, forse quella di Parabosco, e farebbe quindi pensare a un errore per quanto concerne la data riportata in calce alla lettera: 10 marzo 1540, dieci anni prima della stampa.

³⁶ Esemplare conservato nella Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Torino, consultabile online all'indirizzo <http://www.opal.unito.it/psixsite/Teatro%20italiano%20del%20XVI%20e%20XVII%20secolo/Elenco%20opere/image275.pdf>.

***Cleopatra* (1550)**

Si cita dall'edizione di Venezia, per Pietro Nicolini da Sabbio, 1550¹.

Cleopatra è data in sposa al fratello maggiore dal padre; il minore, Tolomeo, geloso e avido di potere, lo avvelena per prendere il suo posto. Dall'unione con la sorella nascono due figli, una femmina e un maschio. Quando la figlia, Tebea, raggiunge l'età di 15 anni, Cleopatra viene ripudiata e Tolomeo si unisce alla giovane. Il sacerdote tenta invano di mostrare al re la scelleratezza del suo comportamento. In seguito al banchetto di gozzoviglie indetto per il proprio compleanno, Tolomeo uccide il figlio Menfi, facendolo smembrare e dandolo in pasto alla madre. Cleopatra ordisce una vendetta, compiuta per mano dei suoi fedeli: Tolomeo è ucciso, e lei si avvelena.

OTTAVIANO ZARA*L'autore*

Scarse sono le notizie biografiche su Ottaviano Zara². Originario di Monopoli, studia diritto canonico a Padova e risiede a lungo a Roma, in casa di Ottaviano Raverta, vescovo di Terracina, cui era legato anche un altro tragediografo meridionale, Alessandro Spinelli. Zara collabora con Fausto da Longiano per la traduzione in volgare delle *Orazioni* di Cicerone (Venezia 1556). La tragedia *Hippolito* è dedicata al cavalier Valerio Chiericati, tra i fondatori dell'Accademia Olimpica di Vicenza.

¹ Esemplare conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, consultabile online all'indirizzo https://books.google.ch/books?id=XcgtfmRGXC8C&pg=PT2&lpg=PT2&dq=spinelli+cleopatra&source=bl&ots=ssaHSzQ4sv&sig=Yxvho__J9UPG_qZlPLtFDSOPeRI&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwjpkZv2x-TPAhVLPxQKHSMDBx8Q6AEIMzAJ#v=onepage&q&f=false.

² Queste le indicazioni che possono essere ricavate dall'opera di C. VILLANI, *Scrittori ed artisti pugliesi antichi, moderni e contemporanei*, Trani, Vecchi, 1904, p. 1184: «illustre poeta, nacque a Monopoli e fiorì nel XVI secolo. Scrisse numerose *Opere*, ma il tempo non ci ha risparmiato che una sola tragedia dal titolo *Hippolito*. Va ricordato con lode dal Toppi e dal Minieri Riccio nelle rispettive opere». In realtà, Toppi e Minieri Riccio forniscono informazioni dello stesso (scarsissimo) rilievo. Poco più in G.B. TAFURI, *Istoria degli scrittori nati nel regno di Napoli*, t. III, parte II, Napoli, Mosca, 1752, pp. 109-10. Si veda G. DISTASO, *Seneca e i problemi del dialogo tragico in una "Tragedia nuova" della metà del Cinquecento*, in EAD., *Strutture e modelli nella letteratura teatrale del Mezzogiorno*, Fasano, Schena, 1990, pp. 15-39.

***Hippolito* (1558)**

Le citazioni provengono dall'edizione di Padova, per Gratosio Perchacino, ad instantia d'Innocente Olmo, 1558³.

Fedra è disperata: arde di passione per il figliastro Ippolito, perpetuando la serie di amori scellerati della madre Pasifae e della sorella Arianna, indotti dalla vendetta divina. Ippolito rifiuta le *avances* della donna e decide di abbandonare Atene e il palazzo del padre Teseo; tuttavia Fedra ha già falsamente accusato il giovane di averle mosso violenza. Teseo vuole vendicarsi dell'affronto: chiede al padre Poseidone, dio degli oceani, di frenare la nave di Ippolito e di provocarne il naufragio, nel quale il giovane muore. Teseo, pentito, piange la morte del figlio e apprende che Fedra ha mentito. Anche Fedra è pentita, ma soltanto perché il suo comportamento ha causato la morte dell'amato, privandola della possibilità di soddisfare la propria lussuria. La donna si impicca, ma il laccio si spezza, costringendola a trafiggersi il petto con una spada. Teseo ordina il rogo funebre per Ippolito, e di lasciare invece Fedra priva di sepoltura.

³ Esemplare conservato nella Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Torino, consultabile online all'indirizzo <http://www.opal.unito.it/psixsite/Teatro%20italiano%20del%20XVI%20e%20XVII%20secolo/Elenco%20opere/image705.pdf>.

Ringraziamenti

Ammiro quanti riescono a esprimere la propria gratitudine senza scadere nella banalità: temo che questa qualità mi sia irreparabilmente negata. Per questo mi limito a dire un accorato e sincero grazie a tutte le persone che, in svariati modi, hanno contribuito alla riuscita di questo lavoro: agli amici e ai colleghi con i quali ho avuto modo di discutere di questi argomenti e di tutt'altro negli ultimi anni, in particolare a chi è stato prodigo di suggerimenti, consigli, incentivi, e a chi ha riletto il manoscritto presentato come tesi di abilitazione, permettendomi di migliorare la ricerca in vista della stampa, Paola Cosentino, Valentina Gallo, Christian Genetelli, Bernhard Huss, e Uberto Motta; agli amici con i quali non ho parlato del mio lavoro, ma che sono stati indispensabili nella mia "altra vita"; ad Andrea, che sa tutti i perché.

Bibliografia

Repertori

- L. ALLACCI, *Drammaturgia di Leone Allacci divisa in Sette Indici*, Roma, Mascardi, 1666 (poi *Drammaturgia di Leone Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCCLV*, Venezia, G.B. Pasquali, 1755; ristampa in fototipia di questa II ed.: Torino, Bottega d'Erasmus, 1966, con premessa di F. BERNARDELLI).
- M. BREGOLI RUSSO, *Renaissance Italian Theater. Joseph Regenstein Library of the University of Chicago*, Firenze, Olschki, 1984.
- L. CAIRO, P. QUILICI, *Biblioteca teatrale dal '500 al '700. La raccolta della Biblioteca Casanatense*, Roma, Bulzoni, 1981.
- L.G. CLUBB, *Italian Plays (1500-1700) in the Folger Library. A Bibliography with Introduction*, Firenze, Olschki, 1968.
- B. CORRIGAN, *Catalogue of Italian Plays, 1500-1700, in the Library of the University of Toronto*, Toronto, University of Toronto Press, 1961 [più i supplementi pubblicati dalla stessa in «Renaissance News», XVI (1963), pp. 298-307, e XIX (1966), pp. 219-28; «Renaissance Quarterly», XXVII (1974), pp. 512-32].
- Edit 16 – *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo*, Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche – ICCU, repertorio online (<http://edit16.iccu.sbn.it>).
- M.T. HERRICK, *Italian Plays, 1500-1700, in the University of Illinois Library*, Urbana-London, University of Illinois Press, 1966.
- L. RUGGIO, *Repertorio bibliografico del teatro umanistico*, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2011.
- G. SALVIOLI, C. SALVIOLI, *Bibliografia universale del teatro drammatico italiano [...]*, vol. I, Venezia, Premiato Stabilimento Tipo-Litografico Carlo Ferrari, 1903 (interrotta alla lettera C).
- Teatro italiano del Cinquecento*, Milano, C.A. Chiesa – Libri antichi, 1953.

VARI – Vernacular Aristotelianism in Renaissance Italy, c. 1400-c. 1650. A Database of Aristotelian Works: <https://vari.warwick.ac.uk>.

Saggi e studi

- AA.VV., *La nascita del teatro moderno*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000.
- A Companion to Greek and Roman Political Thought*, a cura di R.K. BALOT, Oxford, Blackwell, 2009.
- Acta graduum academicorum ab anno 1538 ad annum 1550*, a cura di E. MARTELLOZZO FORIN, Padova, Antenore, 1971.
- A. AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, Firenze, Franco Cesati editore, 2001.
- L. ALAMANNI, *Tragedia di Antigone*, a cura di F. SPERA, Torino, RES, 1997.
- F. ALBERGATI, *Discorsi politici nei quali viene riprovata la dottrina di Gio. Bodino e difesa quella d'Aristotele*, Roma, L. Zanetti, 1602.
- G. ALFANO, *Sul concetto di verosimile nei commenti cinquecenteschi alla Poetica di Aristotele*, «Filologia e Critica», XXVI (2001), pp. 187-209.
- B. ALFONZETTI, *Finali tragici dal Cinquecento a Manzoni*, in *I finali. Letteratura e teatro*, a cura di B. ALFONZETTI, G. FERRONI, Bulzoni, Roma, 2003, pp. 41-71.
- B. ALFONZETTI, «*Il traditor d'Oronte*». *Consigliere e capitano: figure del tradimento*, in *I confini dell'umanesimo letterario: studi in onore di Francesco Tateo*, a c. di M. DE NICHILO, G. DISTASO, A. IURILLI, Roma, Roma nel Rinascimento, 2003, vol. I, pp. 19-38.
- B. ALFONZETTI, *Dramma e Storia da Trissino a Pellico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013.
- M.J.B. ALLEN, *Renaissance Neoplatonism*, in *The Cambridge History of Literary Criticism*, a cura di G.P. NORTON, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 435-41.
- S. AMMIRATO, *Discorsi sopra Cornelio Tacito*, Firenze, per Filippo Giunti, 1594.
- A. ANDREONI, *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, Pisa, ETS, 2012.
- A.M. ANDRISANO, *La morte in scena? A proposito di un noto passo della Poetica aristotelica (1452b 10-13) e della strategia drammaturgica di alcune tragedie del V sec.*, «Dyonisus ex machina», VI (2015), pp. 71-96.

- G.A. DELL'ANGUILLARA, *Edippo Tragedia*, Padova, per Lorenzo Pasquatto, 1565.
- G.A. DELL'ANGUILLARA, *Edippo*, a cura di V. MEROLA, Avellino, Edizioni Sinesies, 2020.
- Antigone, volti di un enigma*, a cura di R. ALONGE, Bari, Pagina, 2008.
- Antigone e le Antigoni: storia, forme, fortuna di un mito*, a cura di A.M. BELARDINELLI, G. GRECO, Milano, Mondadori, 2010.
- M. APOLLONIO, *Storia del teatro italiano. La tragedia*, Firenze, Sansoni, 1958.
- P. ARETINO, *Ragionamento delle corti*, a cura di G. BATTELLI, Lanciano, Carabba, 1914.
- M. ARIANI, *L'Orbecche di G.B. Giraldi e la poetica dell'orrore*, «Rassegna della Letteratura italiana», LXXV.3 (1971), pp. 432-50.
- M. ARIANI, *Tra Classicismo e Manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1974.
- M. ARIANI, *Il «puro artificio». Scrittura tragica e dissoluzione melica nella Canace di Sperone Speroni*, «il contesto», III (1977), pp. 79-140.
- M. ARIANI (a cura di), *Il teatro italiano. La tragedia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1977.
- M. ARIANI, *La trasgressione e l'ordine. L'Orbecche di G.B. Giraldi Cinthio e la fondazione del linguaggio tragico cinquecentesco*, «La rassegna della letteratura italiana», LXXXIII (1979), serie VII, nn. 1-3, pp. 117-80.
- A. ARIENZO, G. BORRELLI, *Bibliografia saggistica sulla letteratura della ragion di Stato: 1995-2000*, «Bollettino dell'Archivio della Ragion di Stato», VII/VIII (2000/2001), pp. 161-82.
- «*Aristotele fatto volgare*». *Tradizione aristotelica e cultura volgare nel Rinascimento*, a cura di D.A. LINES, E. REFINI, Pisa, ETS, 2015.
- Aristotelismo politico e Ragion di Stato*. Atti del Convegno internazionale di Torino (11-13 febbraio 1993), a cura di A.E. BALDINI, Firenze, Olschki, 1995.
- Atti del Convegno di studi su Giangioorgio Trissino*, Vicenza, 31 marzo – 1° aprile 1979, Odeon del Teatro Olimpico, a cura di N. POZZA, Vicenza, Accademia Olimpica, 1980.
- Atti del convegno sul tema: Il teatro classico italiano nel '500 (Roma, 9-12 febbraio 1969)*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971.
- Atti delle giornate di studio dedicate a Giovan Battista Giraldi Cinzio*, organizzate dall'Istituto di studi rinascimentali e dal Centro di studi su Matteo Bandello e la cultura rinascimentale, nei giorni 27-29 aprile 1989, a cura di R. BRUSCAGLI, U. ROZZO, fascicolo monografico di «Schifanoia», XII (1991).

- Atti delle giornate di studio su Medea*, Torino, 23-24 ottobre 1995, a cura di R. UGLIONE, Torino, Celid, 1997.
- G. ATTOLINI, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1988.
- G. BAGUENAUT DE PUCHESSE, *Jean de Morvillier, évêque d'Orléans, garde des sceaux de France, 1506-1577*, Paris, Librairie académique Didier et Cie, 1869 (ristampa anastatica: Genève, Slatkine, 1977).
- A.E. BALDINI, *Botero et Lucinge: les racines de la «Raison d'État»*, in *Botero e la «Ragion di Stato»*. Atti del convegno in memoria di Luigi Firpo (Torino, 8-10 marzo 1990), a cura di A.E. BALDINI, Firenze, Olschki, 1992, pp. 67-99.
- A.E. BALDINI, *Le ricerche sulla Ragion di Stato: situazione e prospettive*, in *La Ragion di Stato dopo Meinecke e Croce. Dibattito su recenti pubblicazioni*. Atti del seminario internazionale di Torino, 21-22 ottobre 1994, a cura di A.E. BALDINI, Genova, Name, 1999, pp. 7-31.
- D. BARBARO, *Tragedia*, a cura di C. LUCAS, «Quaderni veneti», XV, 1992, pp. 3-76.
- G. BARBERI SQUAROTTI, *La forma tragica del Principe e altri saggi su Machiavelli*, Firenze, 1966.
- R. BARILLI, *Modernità del Trissino*, «Studi italiani», IX (1997), pp. 27-59.
- G. BARONCINI, *Tragedia [Flaminio]*, Bologna, Dil piacer mio, 1546.
- R. BARTHES, *Sul teatro*, Roma, Meltemi Editore, 2002 (ed. originale francese *Écrits sur le théâtre*, 2002).
- F. BATTAGLIA, *Enea Silvio Piccolomini e Francesco Patrizi, due politici senesi del '400*, Firenze, 1936.
- A. BATTISTINI, E. RAIMONDI, *Retoriche e poetiche dominanti*, in AA.VV., *Letteratura italiana*, III, t. I, Torino, Einaudi, 1984.
- C. BELLA, *Eros e censura nella tragedia dal Cinquecento al Settecento*, Firenze, Vallecchi, 1981.
- G. BELLONI, *Sebastiano e Domenico Tullio Fausto da Longiano*, in Id., *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al Canzoniere*, Padova, Antenore, 1992, pp. 120-45.
- E. BERTANA, *La tragedia*, Milano, Vallardi, 1906.
- F. BERTINI, *«Havere a la giustitia sodisfatto». Tragedie giudiziarie di Giovan Battista Giraldi Cinzio nel ventennio conciliare*, Firenze, Società Editrice fiorentina, 2008.
- F. BERTINI, *«Hor con la legge in man giudicheranno». Moventi giuridici nella drammaturgia tragica del Cinquecento italiano*, Firenze, Società Editrice fiorentina, 2010.

- M. BETTINI, G. GUIDORIZZI, *Il mito di Edipo: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2004.
- M. BETTINI, G. PUCCI, *Il mito di Medea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2017.
- M. BIANCALE, *La tragedia italiana del Cinquecento*, Roma, s.n., 1901.
- A. BIANCHI, *Alterità ed equivalenza. Modelli femminili nella tragedia italiana del Cinquecento*, Milano, Unicopli, 2007.
- P. BILANCINI, *Giovambattista Giraldis e la tragedia italiana nel sec. XVI. Studio critico*, Aquila, Premiata Tip. di B. Vecchioni, 1890.
- GIU. BILLANOVICH, *I primi umanisti e le tradizioni dei classici latini*, Friburgo, Edizioni Universitarie, 1953.
- GUI. BILLANOVICH, *Il Seneca tragico di Pomposa e i primi umanisti padovani*, in *Pomposia monasterium modo in Italia primum. La biblioteca di Pomposa*, a cura di GIU. BILLANOVICH, Padova, Antenore, 1994, pp. 213-32.
- S. BIONDA, *La Poetica di Aristotele volgarizzata: Bernardo Segni e le sue fonti*, «Aevum», LXXV.3 (2001), pp. 679-94.
- R. BIRELEY, *The Counter-Reformation Prince. Anti-Machiavellianism or Catholic Statecraft in Early Modern Europe*, Chapel Hill-London, The University of North Carolina Press, 1990.
- R. BIRELEY, *Scholasticism and Reason of State*, in *Aristotelismo politico e Ragion di Stato*. Atti del Convegno internazionale di Torino (11-13 febbraio 1993), a cura di A.E. BALDINI, Firenze, Olschki, 1995, pp. 83-101.
- D. BLOCKER, *Élucider et équivoquer : Francesco Robortello (ré)invente la catharsis*, in *Stratégies de l'équivoque*, a cura di J.-P. CAVAILLÉ, special issue, «Cahiers du Centre de Recherches Historiques», XXXIII (2004), pp. 109-40.
- G. BOCCACCIO, *Tutte le opere*, dir. V. BRANCA, Milano, Mondadori, 1967-1998.
- T. BOCCALINI, *Ragguagli di Parnaso*, Venezia, appresso Giovanni Guerigli, 1617.
- G. BONDI, «Cantate meco, Progne e Filomena». *Riscritture cinquecentesche di un mito ovidiano*, «Parole rubate – Purloined Letters», III (giugno 2011), pp. 27-62.
- E. BONORA, *La tragedia*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. E. CECCHI, N. SAPEGNO, vol. IV, *Il Cinquecento*, Milano, Garzanti, 1966, pp. 388-410.
- E. BONORA, *La teoria del teatro negli scrittori del '500*, in *Atti del convegno sul tema: Il teatro classico italiano nel '500 (Roma, 9-12 febbraio 1969)*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, pp. 221-51.
- G. BONSIGNORI, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, a cura di E. ARDISSINO, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2001.

- Books for Captains and Captains in Books. Shaping the Perfect Military Commander in Early Modern Europe*, a cura di M. FAINI e M.E. SEVERINI, Wiesbaden, Harrasowitz, 2016.
- L.K. BORN, *The Perfect Prince: a Study in Thirteenth – and Fourteenth – Century Ideas*, «Speculum», III (1928), pp. 470-504.
- G. BORRELLI, *Sapienza, prudenza ed obbedienza nel paradigma conservativo di Botero*, in *Botero e la “Ragion di Stato”*. Atti del convegno in memoria di Luigi Firpo (Torino, 8-10 marzo 1990), a cura di A.E. BALDINI, Firenze, Olschki, 1992, pp. 91-103.
- G. BORRELLI, V. DINI, *Aggiornamento bibliografico 1990-1996*, «Bollettino dell'Archivio della Ragion di Stato», I (1993), pp. 15-92.
- G. BORRELLI, *Aristotelismo politico e Ragion di Stato in Italia*, in *Aristotelismo politico e Ragion di Stato*. Atti del Convegno internazionale di Torino (11-13 febbraio 1993), a cura di A.E. BALDINI, Firenze, Olschki, 1995, pp. 181-99.
- G. BORRELLI, *Bibliografia saggistica sulla letteratura della ragion di Stato*, «Bollettino dell'Archivio della Ragion di Stato», III (1995), pp. 107-18.
- G. BORRELLI, *Gli studi di Ragion di Stato negli ultimi due decenni del ventesimo secolo: motivazioni e considerazioni critiche*, «Politics. Rivista di Studi Politici», II (2015), pp. 1-13.
- N. BORSELLINO, R. MERCURI, *Il teatro*, in *La letteratura italiana Storia e testi. Il Cinquecento: dal Rinascimento alla Controriforma*, vol. IV, t. II, Roma-Bari, Laterza, 1973.
- L. BORSETTO, *L'«Eneida» tradotta. Riscritture poetiche del testo di Virgilio nel XVI secolo*, Milano, Unicopli, 1989.
- L. BORSETTO, *L'«ufficio di tradurre»: Lodovico Dolce dentro e fuori la stamperia giolittina*, in *Culture et professions en Italie (XVI^e-XVII^e siècles). Études réunies par A.CH. FIORATO*, «Chaiers de la Renaissance italienne», II (1989), pp. 99-115.
- L. BORSETTO, *Il libro di Didone. Intertestualità e “trasmetrizzazione” come modalità del tradurre*, in EAD., *Tradurre Orazio, tradurre Virgilio. Eneide e Arte Poetica nel Cinque e Seicento*, Padova, CLEUP, 1996.
- L. BORSETTO, *Riscrivere gli Antichi, riscrivere i Moderni e altri studi di letteratura italiana e comparata tra Quattro e Cinquecento*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2002.
- P. BOSISIO, *Il tema di Edipo nella tradizione della tragedia italiana*, in AA.VV., *Edipo in Francia*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 78-122.
- G. BOTERO, *Della ragion di Stato*, a cura di L. FIRPO, Torino, UTET, 1948.

- G. BOTERO, *Della ragion di stato*, a cura di P. BENEDITTINI, R. DESCENDRE, Torino, Einaudi, 2016.
- Botero e la "Ragion di Stato"*. Atti del convegno in memoria di Luigi Firpo (Torino, 8-10 marzo 1990), a cura di A.E. BALDINI, Firenze, Olschki, 1992.
- R. BRADLEY, *Backgrounds of the title "Speculum" in Mediaeval Literature*, «Speculum», XXIX (1954), pp. 100-15.
- B. BRAZEAU, «*My Own Worst Enemy*»: *Translating Hamartia in Sixteenth-Century Italy*, «Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme», XLI.4 (2018), pp. 9-42.
- J.M. BREMER, *Hamartia: Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*, Amsterdam, Hakkert, 1969.
- G. BRESCIA, *Procne e Filomela: l'indissolubilità di un legame*, in «*Anna soror*» e le altre coppie di sorelle nella letteratura latina, Bologna, Pàtron, 2012, pp. 177-91.
- CH.O. BRINK, *Horace on poetry. The "Ars Poetica"*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971.
- E. BROWN, *The Emergence of Natural Law and the Cosmopolis*, in *The Cambridge Companion to Ancient Greek Political Thought*, edited by S. SALKEVER, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 331-63.
- G. BRUGNOLI, *Le tragedie di Seneca nei florilegi medievali*, «Studi Medievali», III.1 (1960), pp. 138-52.
- F. BRUNI, *Sperone Speroni e l'Accademia degli Infiammati*, «Filologia e Letteratura», XIII (1967), pp. 24-71.
- R. BRUSCAGLI, *G.B. Giraldi: drammaturgia ed esperienza teatrale*, Ferrara, Stabilimento Artistico Tipografico Editoriale, 1972.
- R. BRUSCAGLI, *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983.
- A. BRUZZONE, *Didone e Anna nell'Eneide: consanguineità e consonanza di anime*, in *Sorelle e sorellanza nella letteratura e nelle arti*, a cura di C. CAO – M. GUGLIELMI, Firenze, Cesati, 2017, pp. 69-78.
- G. BUCCHI, «*Meraviglioso diletto*». *La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, ETS, 2011.
- E. BURON, *La notion de personnage. L'ouverture spectrale comme dispositif métathéâtral*, in *Dramaturgies vagabondes, migrations romanesques. Croisement entre théâtre et roman (XVI^e-XVII^e siècles)*, a cura di M. CAMPANINI, Paris, H. Champion, 2018, pp. 37-54.
- A. CALZAVARA, *L'«amor soverchio» e lo «sfrenato sdegno»*. *Rassegna di testi e studi sulla tragedia italiana del Cinquecento (con un'appendice secentesca) (1970-1993)*, «Lettere italiane», XLVI (1994), pp. 642-78.

- T. CAMPANELLA, *Quod remiscuntur*, a cura di R. AMERIO, Padova, CEDAM, 1939.
- T. CAMPANELLA, *Aforismi politici*, a cura di L. FIRPO, Torino, Giappichelli, 1941.
- D. CANFORA, *Prima di Machiavelli. Politica e cultura in età umanistica*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- Canones, et decreta sacrosancti oecumenici, et generalis concilii Tridentini*, Romae, Apud Paulum Manutium, Aldi f., 1564.
- M. CANOVA, *Le lacrime di Minerva. Lungo i sentieri della commedia e della tragedia a Padova, Venezia e Ferrara tra il 1540 e il 1550*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002.
- M. CANOVA, R. TROVATO, *Teatro ed eresia a Bologna nel Cinquecento. Con edizione critica della Tragedia e de La fante di Giuseppe Baroncini*, Roma, Aracne, 2019.
- D. CANTIMORI, *Rhetorics and Politics in Italian Humanism*, «Journal of the Warburg Institute», I (1937), pp. 83-102.
- A. CAPIROSSI, *La ricezione di Seneca tragico tra Quattrocento e Cinquecento. Edizioni e volgarizzamenti*, Firenze, Firenze University Press, 2020.
- S. CAPONETTO, *La Riforma protestante nell'Italia del Cinquecento*, Torino, Claudiana, 1992.
- M. CARBONARIO, *Il governatore politico e cristiano*, Fabriano, C. Scaccioppa, 1617.
- G. CARDINALI, G. GUASTELLA, *La tragedia nel Medioevo*, in *Le rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizioni europee*, a cura di G. GUASTELLA, Roma, Carocci, 2013², pp. 125-66.
- M. CARLSON, *Theories of the Theater: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1984.
- A. CARTA, *Paradigmi del tiranno da Torquato Tasso a Vittorio Alfieri*, in «Dionysus ex machina», X (2019), pp. 501-18.
- D.M. CARTER, *The Politics of Greek Tragedy*, Exeter, Bristol Phoenix Press, 2007.
- L. CASARSA, *Il teatro umanistico veneto. La tragedia*, Ravenna, Longo, 1981.
- I. CASTELLINI, *Asdrubale Tragedia*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1562.
- L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di W. ROMANI, Roma-Bari, Laterza, 1978.
- B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, a cura di A. QUONDAM, Roma, Bulzoni, 2016.
- Celestina, Tragicomedia de Calisto e Melibea novamente tradocta dalla lingua castigliana in italiano idioma*, Venezia, 1519.
- M. CENTANNI, *Nemica a Ulisse*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

- G.B. CERVellini, *Le "morti sulla scena" nelle teoriche del secolo XVI*, Treviso, Turazza, 1906.
- C. DE' CESARI, *Romilda Tragedia*, Venezia, per Francesco Bindoni e Maffeo Pasini, 1551.
- C. DE' CESARI, *Cleopatra Tragedia*, Venezia, presso Giovanni Griffio, 1552.
- C. DE' CESARI, *Scilla Tragedia*, Venezia, Giovanni Griffio, 1552.
- F. CHABOD, *Scritti sul Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1967.
- P. CHERCHI, *Il tramonto dell'onestade*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016.
- G. CHIARELLI, *Il "De regno" di Francesco Patrizi*, «Rivista internazionale di filosofia del diritto» (1932), pp. 716-38.
- D. CHIODO, *Il "Re Torrismondo" e la riflessione tassiana sul tragico*, «Studi tassiani», XXXVII (1989), pp. 37-63.
- D. CHIODO, *La sfortuna di Edipo: un ingombrante topos nella tragedia del Cinquecento*, in *Legami di sangue, legami proibiti. Sguardi interdisciplinari sull'incesto*, a cura di G. GUIDORIZZI, prefazione di R. ALONGE, Roma, Carocci, 2007, pp. 77-89.
- B. CHIURLO, *Romilda* (Historia Langob. IV 37). *Studio di leggenda*, «Nuovo Archivio Veneto», XL (1920), pp. 98-147.
- G. CICALI, *Beltramo Poggi e il suo teatro per i giovani Medici tra l'assedio di Siena e l'«inventio crucis»*, «Studi rinascimentali», IX, 2011, pp. 141-60.
- E.A. CICOGNA, *Memoria intorno alla vita e agli scritti di messer Lodovico Dolce, letterato veneziano del XVI secolo*, «Memorie del R. Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti», XI (1862), pp. 93-200.
- Cicuta, Aurelio Natale / Aurelio Scitarca*, voce a cura di C. SANTUS, in *Dizionario storico dell'inquisizione*, dir. A. PROSPERI, con la collaborazione di V. LAVENIA, J. TEDESCHI, Pisa, Edizioni della Normale, 2010, vol. I, p. 331.
- S. CLERC, *Tra mito e storia. Le tragedie di Cesare de' Cesari*, «Aevum», XC.3 (2015), pp. 629-51.
- S. CLERC, *Edipo, Ippolito e Medea. Tre riscritture cinquecentesche di tragedie classiche*, «Rivista di letteratura italiana», III (2016), pp. 39-52.
- S. CLERC, *Verità e potere, ubbidienza e menzogna nella tragedia italiana del Cinquecento (1550-65)*, «Annali d'Italianistica», XXXIV (2016), pp. 219-42.
- S. CLERC, *Ricezioni funzionali. Il caso di Cleopatra*, in *Eroine tragiche del Rinascimento*, a cura di S. CLERC, U. MOTTA, Bologna, EMIL, 2019, pp. 89-106.
- S. CLERC, *Cesare de' Cesari, Cleopatra*, «Studi giralidiani. Letteratura e teatro», VII (2021), pp. 131-41.

- S. CLERC, *Cesare de' Cesari, Romilda*, «Studi giralddiani. Letteratura e teatro», VII (2021), pp. 109-18.
- S. CLERC, *Cesare de' Cesari, Scilla*, «Studi giralddiani. Letteratura e teatro», VII (2021), pp. 119-30.
- E. COCHRANE, *Florence in the Forgotten Centuries, 1527-1800: A History of Florence and the Florentines in the Age of the Grand Dukes*, Chicago, University of Chicago Press, 1973.
- D. COLOMBO, *La postilla sulla morte in scena nei Discorsi di Giralddi Cinzio*, in *Per Franco Brioschi. Saggi di lingua e letteratura italiana*, «Quaderni di Acme», XCIV, Milano, Cisalpino-Monduzzi Editore, 2007, pp. 137-47.
- R.M. COMANDUCCI, *Gli Orti Oricellari*, «Interpres», XV (1995-1996), pp. 302-58.
- A. CONTE, *L'ovvietà catartica: catarsi e "katharsis"*, «L'immagine riflessa», V.2 (1996), pp. 317-41.
- A. CONTE, *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.
- G. CORRER, *Progne*, in *Il teatro umanistico veneto. La tragedia*, a cura di V. ZACCARIA, L. CASARSA, Ravenna, Longo, 1981.
- B. CORRIGAN, *Two Renaissance Views of Carthage: Trissino's "Sofonisba" and Castellini's "Asdrubale"*, «Comparative Drama», V (1971), pp. 193-206.
- P. CORTESII protonotarii apostolici *In libros de cardinalatu ad Iulium secundum pont. max.*, [San Gimignano], in Castro Cortesio Symeon Nicolai Nardi Senensis alias Rufus calcographus imprimebat, die decimaquinta Novembris 1510.
- F. COSANDEY, *La Reine de France. Symbole et pouvoir, XVe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 2000.
- P. COSENTINO, *Cercando Melpomene: esperimenti tragici nella Firenze del primo Cinquecento*, Manziana, Vecchiarelli, 2003.
- P. COSENTINO, *Fra verso sciolto e sperimentalismo volgare: la rinascita tragica fiorentina*, in *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento. Atti del Convegno di Studi*, Verona, 14-15 maggio 2003, a cura di G. LONARDI, S. VERDINO, Padova, Esedra, 2005, pp. 39-62.
- P. COSENTINO, *Tragiche eroine. Virtù femminili fra poesia drammatica e trattati sul comportamento*, «Italique», IX (2006), pp. 65-99.
- P. COSENTINO, *Oltre le mura di Firenze. Percorsi lirici e tragici del classicismo rinascimentale*, Manziana, Vecchiarelli, 2008.
- P. COSENTINO, *Luigi Groto e dintorni. Il topos dell'eroina patetica nella tragedia ri-*

- nascimentale*, in *Eroine tragiche del Rinascimento*, a cura di S. CLERC, U. MOTTA, Bologna, EMIL, 2019, pp. 119-40.
- R. CREMANTE, *L'elaborazione della grammatica tragica cinquecentesca: applicazioni intertestuali*, in *La nascita della tragedia di poesia nei Paesi Europei*. Atti del Convegno organizzato a Vicenza, 17-20 maggio 1990, dal Centro studi del Teatro Medioevale e Rinascimentale e dall'Accademia Olimpica, a cura di M. CHIABÒ, F. DOGLIO, Viterbo, Union Printing, 1991, pp. 147-71.
- R. CREMANTE, *Appunti sulla grammatica tragica di Ludovico Dolce*, «Cuadernos de Filología Italiana», V, 1998, pp. 279-90.
- R. CREMANTE, «*Or non parl'io, né penso, altro che pianto*»: usi del Petrarca nella tragedia del Cinquecento, in *I territori del petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti*. Atti del Seminario di Studi (Roma, Università La Sapienza, 5-6 giugno 2003), a cura di C. MONTAGNANI, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 187-208.
- R. CREMANTE, *Aspetti della realtà contemporanea nella tragedia italiana del Cinquecento: appunti sul tema della guerra*, in *La scena del mondo. Studi sul teatro per Franco Fido*, a cura di A. OLDCORN, L. PERTILE, Ravenna, Longo, 2006, pp. 77-88.
- R. CREMANTE, «*Rosmunde e Sofonisbe e Oresti e Bruti*»: percorsi della tragedia italiana del Cinquecento, in *Eroine tragiche del Rinascimento*, a cura di S. CLERC, U. MOTTA, Bologna, EMIL, 2019, pp. 33-44.
- B. CROCE, *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, Laterza, 1929.
- B. CROCE, *La "tragedia" del Cinquecento*, «La Critica» XXVIII (1930), pp. 161-88 (poi, con il titolo *La tragedia*, in ID., *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1933, pp. 303-37).
- B. CROCE, *Ludovico Martelli*, in ID., *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*, vol. I., Bari, Laterza, 1958, pp. 274-89.
- F. CROCE, «*E tu Orazio, china / la testa al giogo*» (Orazia V 426-7), «Studi di filologia e letteratura», II-III (dedicati a Vincenzo Pernicone), 1975, pp. 201-34.
- F. CRUCIANI, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983.
- Culture et professions en Italie (XVI^e-XVII^e siècles)*. Études réunies par A.CH. FIORATO, «Chaiers de la Renaissance italienne», II (1989).
- Dalla tragedia rinascimentale alla tragicommedia barocca. Esperienze teatrali a confronto in Italia e in Francia*, Atti del convegno internazionale (Verona-Mantova, 9-12 ottobre 1991), a cura di E. MOSELE, Fasano, Schena, 1993.
- D. DALLA VALLE, *Il tema della fortuna nella tragedia rinascimentale e barocca*, «Italia», XLIV.2 (1967), pp. 180-208.
- V. D'AMELJ MELODIA, *Atti e fatti nel prologo dell'Hadriana del Grotto e della Ma-*

- rianna *del Dolce*, in *Sacro elo profano nel teatro fra Rinascimento ed Età dei lumi*. Atti del Convegno di Studi (Bari, 7-10 febbraio 2007), a cura di S. CASTELLANATA, F.S. MINERVINI, Bari, Casucci, 2009, pp. 615-23.
- A. DAL PRA, *L'influenza d'Euripide nel teatro tragico italiano nei secc. XVI, XVII, XVIII*, Messina, Industrie Grafiche Meridionali, 1927.
- S. D'AMICO, *Storia del teatro drammatico*, Milano, Garzanti, 1958.
- A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891 (II ed. rivista ed accresciuta; I ed. 1877; ristampa anastatica della II ed. Torino, Bottega d'Erasmus, 1971).
- A. DANIELE, *I confini metrici del testo. Sull'endecasillabo sciolto nel Cinquecento, in Teoria e analisi del testo*. Atti del V Convegno interuniversitario di studi, Bressanone, 1977, a cura di D. GOLDIN, Padova, CLEUP, 1981, pp. 121-34.
- G. DELLA CASA, *Orazioni scelte del secolo XVI*, a cura di G. LISIO, Firenze, Sansoni, 1897.
- G. DELLA VOLPE, *Poetica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1954.
- R. DE MATTEI, *Propaggini di platonismo e trionfo dell'aristotelismo nel pensiero politico italiano del Seicento*, «Maia», III.2 (1950), pp. 95-116.
- R. DE MATTEI, *Il problema della "ragion di Stato" nell'età della Controriforma*, Milano, Ricciardi, 1979.
- R. DE MATTEI, *Il pensiero politico italiano nell'età della Controriforma*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1984.
- G. DENORES, *Discorso intorno a que' principii, cause, et accrescimenti, che la comedia, la tragedia et il poema heroico ricevono dalla philosophia morale & civile & da' governatori delle Repubbliche*, Padova, Meietti, 1587.
- Der Petrarkismus – ein europäischer Gründungsmythos*, hg. von M. BERNSEN, B. HUSS, Göttingen, V&R Unipress – Bonn University Press, 2011.
- P. DIACONO, *Storia dei Longobardi*, a c. di L. CAPO, Milano, Mondadori, 1993.
- P. DIACONO, *Storia dei Longobardi*, introduzione di B. LUISELLI, traduzione e note di A. ZANELLA, Milano, Rizzoli, 2010.
- Dialogo di Fausto da Longiano del modo de lo tradurre d'una in altra lingua secondo le regole mostrate da Cicerone [...]*, Venezia, Griffio, a istanza di Lodovico degli Avanzi, 1556.
- M. DI DOMENICA, *Manierismus vs. Aristotelismus. Zur ästhetischen Subversion regulativer Prinzipien in den Horror-Tragödien der italienischen Renaissance, in Manierismus. Interdisziplinäre Studien zu einem ästhetischen Stiltyp zwischen formalem Experiment und historischer Signifikanz*, hg. von B. HUSS, C. WEHR, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2014, pp. 93-111.

- M. DI DOMENICA, *Tragödie und Verhaltensnorm in der italienischen Renaissance*, Heidelberg, Winter, 2019.
- C. DI FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere di scrivere: lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988.
- N.V. DI GOZZI, *Dello Stato delle Repubbliche secondo la mente di Aristotele con esempi moderni*, Venezia, presso Aldo, 1591.
- S. DI MARIA, *The dramatic "hic et nunc" in the Tragedy of Renaissance Italy*, «Italice», LXXII (1995), pp. 275-97.
- S. DI MARIA, *The Italian Tragedy in the Renaissance. Cultural Realities and Theatrical Innovations*, London, Associated University Presses, 2002.
- S. DI MARIA, *The Poetics of Imitation in the Italian Theater of the Renaissance*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2013.
- C. DIONISOTTI, recensione a HORNE, *The tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi*, «Giornale storico della Letteratura italiana», CXL (1963), pp. 114-21.
- C. DIONISOTTI, *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Firenze, Le Monnier, 1968.
- 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 NICHILLO, G. DISTASO, A. IURILLI, Roma, Roma nel Rinascimento, 2003, vol. II, pp. 561-84.
- G. DISTASO, *Note sul personaggio di Ottaviano Augusto nella drammaturgia italiana cinque-secentesca*, in *Scritti di storia per Mario Pani*, a cura di S. CAGNAZZI, M. CHELOTTI, A. FAVUZZI, F. FERRANDINI TROISI, D.P. ORSI, M. SILVESTRINI, E. TODISCO, Bari, Edipuglia, 2011, pp. 135-42.
- G. DISTASO, *Seneca e i problemi del dialogo tragico in una "Tragedia nuova" della metà del Cinquecento*, in EAD., *Strutture e modelli nella letteratura teatrale del Mezzogiorno*, Fasano, Schena, 1990, pp. 15-39.
- Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1960-2020 (tutte le voci consultate online).
- F. DOGLIO, *Il teatro tragico italiano*, Parma, Guanda, 1972² (1960).
- F. DOGLIO, *Autori di tragedie e di drammi pastorali*, in ID., *Storia del teatro. Il Cinquecento e il Seicento*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 79-118.
- F. DOGLIO, *Sulle prime rappresentazioni dell'Orbecche e Giraldi "corago"*, in *Giovann Battista Giraldi Cinthio. Hombre de Corte, Preceptista y creador*. Universitat de València, 8 al 10 de Noveembre de 2012. Atti a cura di I. ROMERA PINTOR, in «Critica Letteraria», a. XLI, nn. 159-160 (2013), pp. 291-307.
- L. DOLCE, *Didone Tragedia*, Venezia, In casa de' figliuoli di Aldo, 1547.

- L. DOLCE, *Didone Tragedia*, a cura di S. TOMASSINI, Parma, Edizioni Zara, 1996.
- L. DOLCE, *Giocasta Tragedia*, Venezia, Paolo Manuzio, 1549.
- L. DOLCE, *Ifigenia Tragedia*, Venezia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari e fratelli, 1551.
- L. DOLCE, *Medea Tragedia*, Venezia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557.
- L. DOLCE, *Medea*, a cura di O. SAVIANO, con nota critica di F. SPERA, Torino, Res, 2005.
- L. DOLCE, *Marianna Tragedia*, Venezia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1565.
- L. DOLCE, *Marianna*, a cura di S. VILLARI, Torino, Res, 2012.
- L. DOMENICHI, *Progne Tragedia*, Firenze, appresso i Giunti, 1561.
- Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*, a cura di G. ZARRI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1996.
- F. D'OVIDIO, *Due tragedie del Cinquecento (l'Edippo dell'Anguillara e il Torrismondo del Tasso)*, in ID., *Saggi critici*, Napoli, Morano 1878, pp. 272-93.
- Dramaturgies vagabondes, migrations romanesques. Croisement entre théâtre et roman (XVI^e-XVII^e siècles)*, a cura di M. CAMPANINI, Paris, H. Champion, 2018.
- Due discorsi di M. Antonio Possevino Mantovano, l'uno in Difesa di M. Gio. Bat. suo fratello, dove si discorre intorno all'Honore e al Duello, l'antro in Difesa in Gio. Battista Giraldi, dove si trattano alcune cose per iscriver Tragedie*, Roma, 1556.
- N. ELIAS, *La società di corte*, Bologna, il Mulino, 1980 (ed. originale tedesca: *Die höfische Gesellschaft*, Darmstad und Neuwied, Luchterhand Verlag, 1975).
- Enciclopedia dello spettacolo*, fond. S. D'AMICO, Roma, Le maschere, 1954-1966.
- Énée et Didon. Naissance, fonctionnement et survie d'un mythe, a cura di R. MARTIN, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1990.
- ERASMO DA ROTTERDAM, *Institutio principis christiani*, a cura di D. CANFORA, Bari, Edizione di Pagina, 2009.
- ERASMO DA ROTTERDAM, *Tragedie di Euripide (Hecuba – Iphigenia in Aulide)*, a cura di F. SPERA, Torino, RES, 2000.
- Eroine tragiche del Rinascimento*, a cura di S. CLERC, U. MOTTA, Bologna, EMIL, 2019.
- J.P. EUBEN (ed.), *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley, University of California Press, 1986.
- Euripidis Tragoediae XVIII per Dorotheum Camillum et Lati[n]o donatae, et in lucem editae [...]*, Basilea, Robert Winter, 1541.

- R. FABRIZIO, *The Two Oedipuses: Sophocles, Anguillara, and the Renaissance Treatment of Myth*, «MLN, Modern Language Notes», CX.1 (1995), pp. 178-91.
- D. FACHARD, *Fortuna*, in *Enciclopedia Machiavelliana*, dir. G. SASSO, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana – Treccani, vol. I, 2014, pp. 568-73.
- G. FAGGIN, *Giangiorgio Trissino e l'Impero*, in *Atti del Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, Vicenza, 31 marzo – 1° aprile 1979, Odeo del Teatro Olimpico, a cura di N. POZZA, Vicenza, Accademia Olimpica, 1980, pp. 23-32.
- M. FAINI, *Fortunato Martinengo, Girolamo Ruscelli e l'Accademia dei Dubbiosi tra Brescia e Venezia*, in *Girolamo Ruscelli. Dall'accademia alla corte alla tipografia. Atti del Convegno internazionale di studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011)*, a c. di P. MARINI, P. PROCACCIOLI, Manziana, Vecchiarelli 2012, vol. II, pp. 455-519.
- M. FAINI, *A ghost Academy between Venice and Brescia: philosophical scepticism and religious heterodoxy in the Accademia dei Dubbiosi*, in *The Italian Academies 1525-1700. Networks of Culture, Innovation and Dissent*, a cura di J.E. EVERSON, D.V. REIDY, L.M. SAMPSON, Oxford, Legenda, 2016, pp. 102-15.
- G. FALUGI, *Canace*, a cura di R. BRUSCAGLI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1974.
- C. FANELLI, *Con la bocca di un'altra persona. Retorica e drammaturgia nel teatro del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 2011.
- M. FANTONI, *Il "perfetto capitano". Immagini e realtà (secoli XV-XVII)*, Roma, Bulzoni, 2001.
- Fausto da Longiano e il problema del tradurre. Fausto da Longiano, Dialogo del modo de lo tradurre d'una in altra lingua secondo le regole mostrate da Cicerone*, a cura di B. GUTHMÜLLER, «Quaderni veneti», XII (1990), pp. 9-152.
- M. FAVARO, *Le virtù del nobile. Precetti, modelli e problemi nella letteratura del secondo Cinquecento*, Città di Castello, I libri di Emil, 2021.
- S. FERRONE, *Il teatro del Cinquecento*, Firenze, Sansoni, 1982.
- G. FERRONI, *Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1978.
- G. FERRONI, *La Sofonisba: un classicismo senza conflitto*, in *Atti del Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, Vicenza, 31 marzo – 1° aprile 1979, Odeo del Teatro Olimpico, a cura di N. POZZA, Vicenza, Accademia Olimpica, 1980, pp. 111-38.
- G. FERRONI, *Introduzione alla sezione Riscrivere i generi del teatro*, in *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di G. MAZZACURATI, M. PLAISANCE, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 551-56.

- F. FIGLIUCCI, *De la politica, ovvero scienza civile secondo la dottrina d'Aristotele, libri octo*, Venezia, G.B. Somasco, 1583.
- M. FINAZZI, *Due manoscritti della Tullia di Lodovico Martelli*, «Studi di filologia italiana», LIX (2001), pp. 117-66.
- Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, Firenze, Olschki, 1983.
- L. FIRPO, *La chiesa italiana di Londra nel Cinquecento e i suoi rapporti con Ginevra*, in *Ginevra e l'Italia*. Raccolta di studi promossa dalla Facoltà Valdese di Teologia di Roma, a c. di D. CANTIMORI, L. FIRPO, G. SPINI, F. VENTURI, V. VINAY, Firenze, Sansoni, 1959, pp. 307-412.
- L. FIRPO, *Il pensiero politico del Rinascimento e della Controriforma*, Milano, Marzorati, 1966.
- L. FIRPO, *Scritti sul pensiero politico del Rinascimento e della Controriforma*, Torino, UTET, 2005.
- P. FORNARO, *Medea italiana*, in *Atti delle giornate di studio su Medea*, Torino, 23-24 ottobre 1995, a cura di R. UGLIONE, Torino, Celid, 1997, pp. 167-201.
- S. FORNARO, *Antigone. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2012.
- P. FREDRIKSEN, *Sin: The Early History of an Idea*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2012.
- E. FUMAGALLI, *Presenze di commenti ai classici nell'«Orlando Furioso»*, «Aevum», VIII (1995), pp. 551-70.
- M. GALLADEI, *Medea Tragedia*, Venezia, appresso Giovanni Griffio, 1558.
- A. GALLO, *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico: con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, Milano, Il Polifilo, 1973.
- V. GALLO, *La tragedia del Cinquecento: ancora una rassegna (1995-2000)*, «Esperienze letterarie», XXVI.1 (2001), pp. 99-104.
- V. GALLO, *Una tragedia cristiana: l'«Oreste» di Rucellai*, «Esperienze letterarie», XXVI.4 (2001), pp. 31-56.
- V. GALLO, *Contro l'«ingiuria del tempo». La Medea di Maffeo Galladei*, in *Gran-teatro. Omaggio a Franca Angelini*, a cura di B. ALFONZETTI, D. QUARTA, M. SAULINI, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 25-49.
- V. GALLO, *Finito e non finito nella tragedia del Cinquecento. Per una drammatica del commiato*, in *I finali. Letteratura e teatro*, a cura di B. ALFONZETTI, G. FERRONI, Bulzoni, Roma, 2003, pp. 73-92.
- V. GALLO, *Da Trissino a Giraldis: miti e topica tragica*, Manziana, Vecchiarelli, 2005.
- V. GALLO, *Colpa, peccato, errore: categorie femminili dell'hamartia*, in *Eroine tra-*

- giche del Rinascimento*, a cura di S. CLERC, U. MOTTA, Bologna, Emil, 2019, pp. 45-64.
- A. GALLO, *Sull'epistola latina a Sperone Speroni attribuita a Giovan Battista Giraldis Cinthio*, «Studi giraldiani», V (2019), pp. 233-63.
- G. GARELLI, *Filosofie del tragico. L'ambiguo destino della catarsi*, Milano, Mondadori, 2001.
- E. GARIN, *Prosatori latini del Quattrocento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952.
- E. GARIN, *La fortuna dell'etica aristotelica nel Quattrocento*, in ID., *La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti* (1961), Milano, Bompiani, 1994, pp. 60-71.
- T. GARZONI, *Piazza universale di tutte le professioni del mondo e nobili et ignobili*, a cura di P. CHERCHI, B. COLLINA, Torino, Einaudi, 1996.
- G. GASPARINI, *La tragedia classica dalle Origini al Maffei*, Torino, UTET, 1963.
- G. GÉNETTE, *Seuils*, Parigi, Seuil, 1987.
- S. GIAZZON, *Dante nel regno di Melpomene: appunti sulla presenza dantesca nelle tragedie di Lodovico Dolce*, «Filologia e Critica», XXXVI.1 (2011), pp. 125-38.
- S. GIAZZON, *La 'dictio tragica' di Lodovico Dolce fra Classicismo e Manierismo*, «Rivista di letteratura teatrale», IV (2011), pp. 29-59.
- S. GIAZZON, *La "Hecuba" di Lodovico Dolce: appunti per una analisi stilistica*, «Lettere italiane», IV (2011), pp. 586-603.
- S. GIAZZON, *La Giocasta di Lodovico Dolce: note su una riscrittura euripidea*, «Chroniques italiennes (série web)», XX (2011), pp. 1-47.
- S. GIAZZON, *Venezia in coturno. Lodovico Dolce tragediografo (1543-1557)*, Roma, Aracne, 2011.
- S. GIAZZON, *Il Manierismo a teatro: l'Ifigenia di Lodovico Dolce*, «Forum Italicum: A Journal of Italian Studies», XLVI.1 (2012), pp. 53-81.
- J. GIBERT, *Greek Drama and Political Thought*, in *A Companion to Greek and Roman Political Thought*, a cura di R.K. BALOT, Oxford, Blackwell, 2009, pp. 440-55.
- A.H. GILBERT, *Fortune in the tragedies of Giraldis Cinthio*, in *Renaissance Studies in Honor of Hardin Craig*, «Philological Quarterly», XX (1941) pp. 224-35.
- F. GILBERT, *Bernardo Rucellai e gli Orti Oricellari. Studio sull'origine del pensiero politico moderno*, in ID., *Niccolò machiavelli e la vita culturale del suo tempo*, Bologna, il Mulino, 1964, pp. 7-45.
- F. GILBERT, *Niccolò machiavelli e la vita culturale del suo tempo*, Bologna, il Mulino, 1964.

- Giovan Battista Giraldi Cinthio. Hombre de Corte, Preceptista y creador.* Universitat de València, 8 al 10 de Noveimbre de 2012. Atti a cura di I. ROMERA PINTOR, in «Critica Letteraria», a. XLI, nn. 159-160 (2013).
- G.B. GIRALDI CINTHIO, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996.
- G.B. GIRALDI CINTHIO, *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.
- G.B. GIRALDI CINZIO, *Scritti critici*, a cura di C. GUERRIERI CROCETTI, Milano, Marzorati, 1973.
- G.B. GIRALDI CINZIO, *Le tragedie*, Venezia, appresso Giulio Cesare Cagnacini, 1583.
- Girolamo Ruscelli. Dall'accademia alla corte alla tipografia.* Atti del Convegno internazionale di studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011), a c. di P. MARINI, P. PRO-CACCIOLI, Manziana, Vecchiarelli 2012.
- G. GOSLINI, *Amore della Patria*, Venezia, Barezzo Barezzi, 1604.
- B. GRATAROLO, *Altea Tragedia*, Venezia, per Francesco Marcolini, 1556.
- B. GRATAROLO, *Tragedie. Altea, Astianatte, Polissena*, a cura di R. SESSA, Brescia, Liberedizioni, 2014.
- A. GRISAFI, *Forme e temi della tragedia umanistica*, in «*Moribus antiquis sibi me fecere poetam*». Albertino Mussato nel VII centenario dell'incoronazione poetica (Padova 1315-2015), a cura di R. MODONUTTI, E. ZUCCHI, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 199-212.
- G. GUASTELLA, *Lira e l'onore. Forme della vendetta nel teatro senecano e nella sua tradizione*, Palermo, Palumbo, 2001.
- V. GUERCIO, *Tirannide e Machiavellismo in scena pastorale: sulla Galatea di Pomponio Torelli*, «GSLI», XCVI (1997), pp. 17-42.
- V. GUERCIO, *Tra Seneca e Machiavelli: sulla materia politica della Merope torelliana*, in P. TORELLI, *La Merope*, a cura di V. GUERCIO, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 54-101.
- V. GUERCIO, *Onore, machiavellismo e ragion di stato nelle tragedie di Pomponio Torelli*, in *Il tema dell'onore nel teatro barocco in Europa*, Atti del Convegno di Losanna (14-16 novembre 2002), a cura di A. RONCACCIA, M. SPIGA, A. STÄUBLE, Firenze, Cesati, 2004, pp. 65-104.
- C. GUERRIERI CROCETTI, *G.B. Giraldi e il pensiero critico del sec. XVI*, Milano-Genova-Roma-Napoli, Società editrice Dante Alighieri, 1932.
- F. GUICCIARDINI, *Scritti politici e Ricordi*, a cura di R. PALMAROCCHI, Bari, Laterza, 1933.

- F. GUICCIARDINI, *Dialogo e discorsi del Reggimento di Firenze*, a cura di R. PALMAROCCHI, Bari, Laterza, 1939.
- B. GUTHMÜLLER, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997.
- B. GUTHMÜLLER, *Ovidio Metamorphoseos vulgare: forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano* [1981], trad. it. Fiesole, Cadmo, 2008.
- M. HAGEN, *La "retorica esemplare" della tragedia di Giraldis*, in *Giovan Battista Giraldis Cinthio. Hombre de Corte, Preceptista y creador. Universitat de València, 8 al 10 de Noveimbre de 2012. Atti a cura di I. Romera Pintor*, in «Critica Letteraria», a. XLI, nn. 159-160 (2013), pp. 335-64.
- M. HAMER, *Queen of Denial. On the uses of Cleopatra*, «Transition», LXXII (1996), pp. 80-92.
- K.L. HAUGEN, *The Birth of Tragedy in the Cinquecento: Humanism and Literary History*, «Journal of the History of Ideas», LXXIII.3 (2011), pp. 351-70.
- M.T. HERRICK, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555*, Urbana, University of Illinois Press, 1946.
- M.T. HERRICK, *Tragicomedy. Its origin and development in Italy, France and England*, Urbana, University of Illinois Press, 1955.
- M.T. HERRICK, *Tragicomedy in the Italian Renaissance*, Urbana, University of Illinois Press, 1962.
- M.T. HERRICK, *Italian Tragedy in the Renaissance*, Urbana, University of Illinois Press, 1965.
- PH.R. HORNE, *The Tragedies of Giovan Battista Cinthio Giraldis*, London, Oxford University Press, 1962.
- B. HUSS, *Petrarkismus und Tragödie*, in *Der Petrarkismus – ein europäischer Gründungsmythos*, hg. von M. BERNSEN, B. HUSS, Göttingen, V&R Unipress – Bonn University Press, 2011, pp. 225-57.
- A. IACONO, *Bibliografia di Girolamo Ruscelli. Le edizioni del Cinquecento*, Manziana, Vecchiarelli, 2011.
- I dintorni del testo: approcci alle periferie del libro*. Atti del convegno internazionale, Roma, 15-17 novembre 2004 – Bologna, 18-19 novembre 2004, a cura di M. SANTORO, M.G. TAVONI, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005.
- Il concilio di Trento e il moderno*, a cura di P. PRODI e W. REINHARD, Bologna, il Mulino, 1996.
- Il luogo teatrale a Firenze. Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi*, Firenze, Palazzo Medici Riccardi, Museo Mediceo, 31 maggio-31 ottobre 1975. Mostra pro-

- mossa e organizzata dalla Amministrazione provinciale di Firenze; catalogo a cura di M. FABBRI, E. GARBERO ZORZI, A.M. PETRIOLI TOFANI, Milano, Electa, 1975.
- 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), a cura di R. GIULIO, Napoli, Liguori, 2013.
- Il teatro classico italiano nel '500*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 9-12 febbraio 1969), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971.
- Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento.* Atti del Convegno di studi, Verona, 14-15 maggio 2003, a cura di G. LONARDI, S. VERDINO, Padova, Esedra, 2005.
- I margini del libro: indagine teorica e storica sui testi di dedica.* Atti del Convegno internazionale di studi, Basilea, 21-23 novembre 2002, a cura di M.A. TERZOLI, Padova, Antenore, 2004.
- In assenza del re. Le reggenti dal XIV al XVII secolo (Piemonte ed Europa)*, a cura di F. VARALLO, Firenze, Olschki, 2008.
- Intorno al testo: tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali.* Atti del convegno di Urbino, 1-3 ottobre 2001, Roma, Salerno Editrice, 2003.
- I territori del petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti.* Atti del Seminario di Studi (Roma, Università La Sapienza, 5-6 giugno 2003), a cura di C. MONTAGNANI, Roma, Bulzoni, 2005.
- H.R. JAUSS, *Storia della letteratura come provocazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2016.
- D. JAVITCH, *La nascita della teoria dei generi poetici nel Cinquecento*, «Italianistica», XXVII (maggio-agosto 1998), pp. 177-97.
- D. JAVITCH, *The Assimilation of Aristotle's Poetics in Sixteenth Century Italy*, in *The Cambridge History of Literary Criticism*, a cura di G.P. NORTON, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, vol. III, pp. 53-65.
- D. JAVITCH, *La canonizzazione dell'Edipo Re nell'Italia del sedicesimo secolo*, in *Teatro e palcoscenico dall'Inghilterra all'Italia. 1540-1640*, a cura di A.M. PALOMBI CATALDI, Roma, 2001, pp. 17-43 (trad. it. di R. Camerlingo).
- C. JORDAN, *Renaissance Feminism. Literary Texts and Political Models*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1990.
- S. JOSSA, *Rappresentazione e scrittura. Crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Napoli, Vivarium, 1996.
- S. JOSSA, *Exchanging Poetry with Theology: Ludovico Castelvetro between Humanism and Heresy*, in *Beyond Catholicism: Heresy, Mysticism, ad Apocalypse in Italian*

- Culture*, a cura di F. DE DONNO, S. GILSON, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 77-104.
- B. KAPPL, *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*, Berlin-New York, de Gruyter, 2006.
- B. KAPPL, *Aristotelian Katharsis in Renaissance Poetics*, in *La poètica renaixentista a Europa: una recreació del llegat clàssic* a cura di J. SOLERVICENS, A.L. MOLL, Barcelona, Punctum & Mimesi, 2011, pp. 69-97.
- B. KAPPL, *Profit, Pleasure, and Purgation: Catharsis in Aristotle, Paolo Beni and Italian Late Renaissance Poetics*, «Skenè, Journal of Theatre and Drama Studies», II.1 (2016), pp. 105-32.
- H.A. KELLY, *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- H. KIM, *Aristotle's Hamartia Reconsidered*, «Harvard Studies in Classical Philology», CV (2010), pp. 33-52.
- P.O. KRISTELLER, *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*, Roma, Donzelli, 1990.
- La corte e il "Cortegiano"*, a cura di A. PROSPERI, Roma, Bulzoni, 1980.
- La nascita della tragedia di poesia nei paesi europei*. Atti del convegno internazionale (Vicenza, 17-20 maggio 1990), a cura di M. CHIABÒ, F. DOGLIO, Vicenza, Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale, 1991.
- La Poetica di Aristotele e la sua storia*, a cura di D. LANZA, Pisa, ETS, 2002.
- La Ragion di Stato dopo Meinecke e Croce. Dibattito su recenti pubblicazioni*. Atti del seminario internazionale di Torino, 21-22 ottobre 1994, a cura di A.E. BALDINI, Genova, Name, 1999.
- La rinascita della tragedia nell'Italia dell'Umanesimo*, Atti del IV Convegno di Studio (Viterbo, 15-17 Giugno 1979), Viterbo, Union Printing, 1979.
- P. LARIVAILLE, *L'Orazia de l'Arétin, tragédie des ambitions déçues*, in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance* (première série), études réunies par A. ROCHON, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1973, pp. 279-360.
- La sintassi dell'italiano letterario*, a cura di M. DARDANO, P. TRIFONE, Roma, Bulzoni, 1995.
- La Sofonisba di Giangiorgio Trissino, con note di Torquato Tasso*, a cura di F. PAGLIERANI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1969 (ristampa dell'edizione curata da G. ROMAGNOLI, Bologna, 1884).
- Latin Commentaries on Ovid from the Renaissance*, selected, introduced and translated by A. MOSS, Signal Mountain (Tennessee), Sumertown, 1998.

- La tragédie et son modèle à l'époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne*, a cura di M. MASTROIANNI, Torino, Rosenberg & Sellier, 2015.
- Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del '400 romano*, a cura di S. ROSSI, S. VALERI. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Università "La Sapienza" – Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Storia dell'arte, Roma, 21-24 febbraio 1996, Roma, Lithos, 1997.
- Le «Metamorfosi» di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G.M. ANSELMi, M. GUERRA, Bologna, Gedit, 2006.
- A. LEONICO, *Il soldato*, a cura di M. MILANI, «Quaderni veneti», XIII, 1991, pp. 7-129.
- Le personnage tragique*, a cura di M. TANANT, «Arzaná. Cahiers de littérature médiévale italienne», XIV (2012).
- L'eredità di Antigone. Sorelle e sorellanza nelle letterature, nel teatro, nelle arti e nella politica*, a cura di M. FARNETTI, G. ORTU, Firenze, Cesati, 2019.
- Le rinascite della tragedia: origini classiche e tradizioni europee*, a cura di G. GUA-
STELLA, Roma, Carocci, 2007.
- Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance* (première série), études réunies par A. ROCHON, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1973.
- Le théâtre au miroir des langues. France, Italie, Espagne XVI^e-XVII^e siècles*, a cura di V. LOCHERT, M. VUILLERMOZ, E. ZANIN, Genève, Droz, 2018.
- Le théâtre italien et l'Europe. XV-XVII^e siècles. Études [...] publiées sous la direction de Ch. BEC, J. MAMCZARZ*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.
- Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna. Guida storica e critica*, a cura di A. PETRUCCI, Roma-Bari, Laterza, 1977.
- Libro quarto delle rime di diversi eccellentiss. autori nella lingua volgare. Novamente raccolte*, a cura di E. BOTTRIGARI, Bologna, Anselmo Giaccarelli, 1551.
- E. LIGUORI, *La tragedia italiana da i primi tentativi all'Orazia dell'Aretino*, Bologna, Zanichelli, 1905.
- D. LINES, *Aristotle's Ethics in the Italian Renaissance (ca. 1350-1600): The Universities and the problem of Moral Education*, Leiden-Boston, Brill, 2002.
- Lingua e struttura nel teatro italiano del Rinascimento*, a cura di G. FOLENA, Padova, Liviana, 1970.
- LORENZO DI FILIPPO STROZZI, *Commedie. Commedia in versi – La Pisana – La Violante*, a cura di A. GAREFFI, Ravenna, Longo, 1980.
- G. LUCARELLI, *Gli Orti Oricellari. Epilogo della politica fiorentina del Quattrocento e inizio del pensiero politico moderno*, Lucca, Pacini Fazzi, 1979.

- C. LUCAS, *De l'horreur au «lieto fine». Le contrôle du discours tragique dans le théâtre de Giraldis Cinzio*, Roma, Bonacci, 1984.
- C. LUCAS, *Didon. Trois réécritures tragiques du livre IV de l'Énéide dans le théâtre italien du XVI^e siècle*, in *Scritture di scrittura. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di G. MAZZACURATI, M. PLAISANCE, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 557-604.
- C. LUCAS FIORATO, *Le personnage de la reine dans le théâtre de G. Cinzio*, in *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo, 1441-1598*, a cura di M. PADE, L. WAAGE PETERSEN, D. QUARTA, Modena, Panini, 1990, pp. 283-300.
- C. LUCAS FIORATO, *Entre explosions sanguinaires et étouffement des forces vives : le personnage tragique chez Giraldis Cinzio*, in *Le personnage tragique*, a cura di M. TANANT, «Arzaná. Cahiers de littérature médiévale italienne», XIV (2012), pp. 69-91.
- C. LUCAS FIORATO, *Giraldis Cinzio e il suicidio negli Ecatommiti*, in *Giovan Battista Giraldis Cinthio. Hombre de Corte, Preceptista y creador*. Universitat de València, 8 al 10 de Noveimbre de 2012. Atti a cura di I. ROMERA PINTOR, «Critica Letteraria», a. XLI, nn. 159-160 (2013), pp. 443-59.
- M. LURIE, *Die Suche nach der Schuld. Sophokles' Oedipus Rex, Aristoteles' Poetik und das Tragödienverständnis der Neuzeit*, Berlin, de Gruyter, 2004.
- R.A. MCCABE, *Incest, Drama and Nature's Law*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- A.P. MACGREGOR, *L'abbazia di Pomposa, centro originario della tradizione "E" delle tragedie di Seneca*, «La Bibliofilia», LXXXV (1983), pp. 171-85.
- V. MAGGI, B. LOMBARDI, *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes*, Venezia, 1550.
- E. MALASPINA, *Pensiero politico ed esperienza storica nelle tragedie di Seneca*, in *Sénèque le tragique. Huit exposés suivis de discussions*, a cura di M. BILLERBECK, E.A. SCHIMIDT, Genève, Fondation Hardt, 2004, pp. 267-320.
- P. MANTOVANELLI, *In difesa di Romilda. Innamoramento classico e supplizio barbarico in Paolo Diacono, Boccaccio, Niccolò Canussio*, in *Integrazione Mescolanza Rifiuto. Incontri di popoli, lingue e culture in Europa dall'Antichità all'Umanesimo*. Atti del convegno internazionale, Cividale del Friuli, 21-23 settembre 2000, a c. di G. URSO, Roma, L'Erma, 2001, pp. 337-54.
- S. MARCHITELLI, *Nicholas Trevet und die Renaissance der Seneca-Tragödien*, «Museum Helveticum», LVI (1999), pp. 36-104.
- S. MARCHITELLI, *Da Trevet alla stampa: le Tragedie di Seneca nei commenti tardo-medievali*, in *Le commentaire entre tradition et innovation. Actes du colloque international de l'Institut des Traditions textuelles* (Paris et Villejuif, 22-25

- septembre 1999), a cura di M.O. GOULET-CAZÉ, Paris, Vrin, 2000, pp. 137-46.
- F. MAROTTI, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1974.
- L. MARTELLI, *Rime volgari*, a cura di Giovanni Gaddi, Venezia, M. Sessa, 1533.
- L. MARTELLI, *Tullia*, a cura di F. SPERA, Torino, Res, 1998.
- V. MARTIGNONE, *Modelli metrici della tragedia cinquecentesca in rapporto con il 'Torrismondo' tassiano*, «Studi tassiani», XXXVII (1989), pp. 7-36.
- S. MARTÍNEZ BERMEJO, *Translating Tacitus. The Reception of Tacitus's Works in the Vernacular Languages of Europe, 16th-17th Centuries*, Pisa, Plus – Pisa University Press, 2010.
- M. MASLANKA-SORO, *Il mito di Eolo e il problema del tragico nella tragedia "Canace" di Sperone Speroni*, «Rivista di letteratura italiana», XXXVIII (2010), pp. 35-44.
- M. MASLANKA-SORO, *Il tragico nella tragedia italiana del Cinquecento alla luce della tradizione classica*, in «Rivista di letteratura italiana», XXXI.1 (2013), pp. 27-46.
- P. MASTROCOLA, *Nimica fortuna. Edipo e Antigone nella tragedia italiana del Cinquecento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1996.
- P. MASTROCOLA, *L'idea del tragico. Teoria della tragedia nel Cinquecento*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1998.
- E. MATTIODA, *La discussione sulla colpa tragica nelle interpretazioni della Poetica di Aristotele tra XVI e XVIII secolo*, «Horizonte», XII (2011), pp. 33-50.
- M. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Forni, 1977 (= Bologna, Cappelli, 1926-1930).
- S. MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Firenze, Le Lettere, 1998.
- G. MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d'Italia, cioè, Notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani*, Brescia, Bossini, 1753-1763.
- M.L. McLAUGHLIN, *Literary Imitation in the Italian Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
- CH. MEIER, *De la tragédie grecque comme art politique*, Paris, Les Belles Lettres, 1991 [*Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, 1988].
- F. MEINECKE, *Die Idee der Staatsräson in der neuen Geschichte*, München-Berlin, Oldenbourg, 1924 (trad. it. Firenze, Vallecchi, 1942).
- R. MERCURI, *La tragedia cinquecentesca fra modello tragico e trattatistica*, in *Il teatro*

- classico italiano nel '500* (Roma, 9-12 febbraio 1969), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, pp. 173-95.
- R. MERCURI, *La tragedia*, in N. BORSELLINO, R. MERCURI, *Il teatro del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 1973 (III ristampa 1986), pp. 72-111.
- R. MERCURI, *L'«Orbecche» di G.B. Giraldis Cinthio: il tema del fato e la teoria controriformistica della tragedia*, «Annali della Libera Università della Tuscia», III.4 (1973-1974), pp. 1-35.
- Metamorphoseon Pub. Ovidii Nasonis Libri XV. Raphaelis Regii Volterrani luculentissima explanatio, cum novis Iacobi Micylli viri eruditissimi additionibus. Lactantii Placidi in singulas fabulas argumenta. Allegoriae quibus singularum fabularum sensa declarantur ita, ut facile cognoscere possimus antiquos poetas fabularum integumentis vitam nostram adumbrasse, et mores effectos voluisse. Eruditissimorum virorum Iacobi Phanensis, Coelii Rhodigini, Ioan. Baptistae Egnatii, Henrici Glareani, et Giberti Longolii in pleraque omnia loca difficiliora annotationes nuper editae. Index omnium fabularum, quae singulis libris continentur. Quae qui leget, facile, quantum in iis emendandis studium sit adhibitum, intelliget*, Venetiis anno MDXLIX [Colophon: Venetiis apud Haeredes Petri Ravani et socios. MDXLVIII mense octobri].
- H. MIKKELI, *The cultural programmes of Alessandro Piccolomini and Sperone Speroni at the Padua Accademia degli Infiammati in the 1540s*, in C. BLACKWELL, S. KUSUKAWA (a cura di), *Philosophy in the sixteenth and seventeenth centuries. Conversations with Aristotle*, Aldershot, Ashgate, 1999, pp. 76-85.
- M. MILANI, *Il Soldato di Angelo Leonico come Anticanace*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLVI, 1979, pp. 534-40.
- C. MINIERI RICCIO, *Memorie storiche degli scrittori nati nel Regno di Napoli*, Napoli, Tipografia dell'Aquila di V. Puzeiello, 1844, pp. 336-38.
- A.S. MINTURNO, *De poeta* (1559), ristampa anastatica, Monaco, Wilhelm Fink, 1970.
- A. MOMIGLIANO, *The First Political Commentary on Tacitus*, in *Contributo alla storia degli studi classici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1955.
- P. MONELLA, *Progne e Filomela: dal mito al simbolo letterario*, Bologna, Pàtron, 2005.
- C. DA MONTE, *Antigono Tragedia*, Venezia, per Comin da Trino di Monferrato, 1565.
- A. MONTECATINO, *Progymnasmata in politicam sive in civiles libros Aristotelis*, Ferrara, V. Baldini, 1587.
- P. MONTORFANI, «Giocasta», *un volgarizzamento euripideo di Lodovico Dolce*, «Aevum», a. LXXX (2006), pp. 717-39.

- P. MONTORFANI, *Uno specchio per i principi. Le tragedie di Pomponio Torelli (1539-1608)*, Pisa, Edizioni ETS, 2010.
- M. MOOG-GRÜNEWALD, *Metamorphosen der Metamorphosen. Rezeptionsarten der ovidischen Verwandlungsgeschichte in Italien und Frankreich im XVI. und XVII. Jahrhundert*, Heidelberg, Winter, 1979.
- R. MORACE, *La teoria del tragico nel Giraldis (con incursioni nell'epico)*, 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), a cura di R. GIULIO, Napoli, Liguori, 2013, pp. 169-85.
- W. MORETTI, R. BARILLI, *La letteratura e la lingua, le poetiche e la critica d'arte*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, dir. C. Muscetta, vol. IV.2, Bari, Laterza, 1973, pp. 487-571.
- «*Moribus antiquis sibi me fecere poetam*». *Albertino Mussato nel VII centenario dell'incoronazione poetica (Padova 1315-2015)*, a cura di R. MODONUTTI, E. ZUCCHI, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2017.
- M. MORRISON, *Some Aspects of the Treatment of the Theme of Antony and Cleopatra in Tragedies of the Sixteenth Century*, «Journal of European Studies», IV (1974), pp. 113-25.
- B. MORSOLIN, *Giangiorgio Trissino. Monografia d'un gentiluomo letterato del XVI secolo*, Firenze, Le Monnier, 1894.
- U. MOTTA, *Introduzione*, in *Eroine tragiche del Rinascimento*, a cura di S. CLERC, U. MOTTA, Bologna, EMIL, 2019.
- M. MUND-DOPCHIE, *La survie d'Eschyle à la Renaissance : éditions, traductions, commentaires et imitations*, Lovanii, aedibus Peeters, 1984.
- A. MUSSATO, *Lucii Annei Senece Cordubensis vita et mores*, a cura di A. MEGAS, Tessalonica, Aristoteleion Panepistemion Thessalonikes, 1967.
- A. MUSSATO, *Écérinide, Épîtres métriques sur la poésie, Sonje*, a cura di J.-F. CHEVALIER, Paris, Les Belles Lettres, 2000.
- 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.
- C. MUSUMARRA, *La poesia tragica italiana nel Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1972.
- C. MUSUMARRA, *Imitazione poetica e realtà di vita nella tragedia rinascimentale*, «Critica letteraria», XVI (1988), pp. 627-39.
- C. MUSUMARRA, *La Sofonisba, ovvero della libertà*, «Italianistica», XX.1 (1991), pp. 67-75.

- F. NERI, *La tragedia italiana del Cinquecento*, Firenze, Galletti e Cocci, 1904.
- A. NEUSCHÄFER, *Da Thieste (1543) a Le Troiane (1566): le tragedie di Lodovico Dolce*, «La parola del testo», (2001), pp. 361-80.
- A. NEUSCHÄFER, *Le tragedie rinascimentali come manuali per i principi: dalla Dido in Cartagine di Alessandro de' Pazzi (1524) alla Didone di Lodovico Dolce (1547)*, in *Corti rinascimentali a confronto. Letteratura, musica, istituzioni*, a cura di B. MARX, T. MATARRESE, P. TROVATO, Firenze, Cesati, 2003, pp. 57-84.
- A. NEUSCHÄFER, *Lodovico Dolce als dramatischer Autor im Venedig des 16. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Klostermann, 2004.
- F.W. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1977 (ed. originale tedesca *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872).
- G. NOTO, *Bibliografia italiana*, in *La nascita della tragedia di poesia nei paesi europei*. Atti del convegno internazionale (Vicenza, 17-20 maggio 1990), a cura di M. CHIABÒ, F. DOGLIO, Vicenza, Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale, 1991, pp. 405-554.
- A. NUOVO, C. COPPENS, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005.
- M.C. NUSSBAUM, *Tragedy and Self-sufficiency: Plato and Aristotle on Fear and Pity*, in *Essays on Aristotle's Poetics*, a cura di A. OKSENBURG RORTY, Princeton, Princeton University Press, 1992, pp. 261-90.
- E. NUZZO, *Crisi dell'aristotelismo politico e Ragion di Stato. Alcune preliminari considerazioni metodologiche e storiografiche*, in *Aristotelismo politico e Ragion di Stato*. Atti del Convegno internazionale di Torino (11-13 febbraio 1993), a cura di A.E. BALDINI, Firenze, Olschki, 1995, pp. 11-52.
- J. O'MALLEY, *Trent: What Happened at the Council*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2013.
- C. OSSOLA, «Edipo e ragion di Stato», *Mitologie comparate*, «Lettere italiane», XXXIV.4 (1982), pp. 483-505.
- G. PADOAN, *La commedia rinascimentale veneta (1433-1565)*, Vicenza, Neri Pozza, 1982.
- G.A. PALAZZO, *Del governo e della ragione vera di Stato*, Venezia, 1606.
- G. PARABOSCO, *La Progne Tragedia nova*, Venezia, per Comin da Trino, 1548.
- E. PARATORE, *Nuove prospettive sull'influsso del teatro classico nel '500*, in *Dal Petrarca all'Alfieri*, Firenze, Olschki, 1975.
- E. PARATORE, *Seneca tragico: senso e ricezione di un teatro*, a cura di C. QUESTA, A. TORINO, con postfazione di M.L. DOGLIO, Urbino, QuattroVenti, 2011.
- G. PARENTI, *Per Castiglione latino*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e*

- filologia italiane*, a cura di S. ALBONICO, A. COMBONI, G. PANIZZA, C. VELA, Milano, Mondadori, 1996, pp. 185-218.
- 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, N. TONELLI, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 345-97.
- M. PASTORE STOCCHI, *Il pensiero politico degli umanisti*, in *Storia delle idee politiche, economiche e sociali*, dir. L. FIRPO, vol. III. *Umanesimo e Rinascimento*, Torino, UTET, 1987, pp. 3-68.
- A. PAZZI DE' MEDICI, *Le tragedie metriche*, a cura di A. SOLERTI, Bologna, Romagnoli Dall'Acqua, 1887.
- M. PEREGO, *I rifacimenti euripidei di Lodovico Dolce*, «Zetesis», III (1988), pp. 25-48.
- Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi. I, Passioni e competenze del letterato*, a cura di P. MARINI, P. PROCACCIOLI, Manziana, Vecchiarelli, 2016.
- A. PERTUSI, *La scoperta di Euripide nel primo Umanesimo*, «Italia medioevale e umanistica», III (1960), pp. 101-52.
- A. PERTUSI, *Il ritorno alle fonti del teatro greco classico: Euripide nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, «Bysantion», XXXIII (1963), pp. 391-426 [poi in *Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento*, a cura di A. PERTUSI, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 205-24].
- «Per un regale evento». *Spettacoli nuziali e opera in musica alla corte dei Medici*, Catalogo della mostra, Firenze, 5 ottobre-30 novembre 2000, a cura di M.A. BARTOLI BACHERINI, Firenze, Centro Di, 2000.
- A. PETRINI, *Il ruolo dell'attore nella trattatistica teatrale del Cinquecento: da Giraldo Cinzio a De' Sommi*, in *Nascita della storiografia e organizzazione dei saperi*. Atti del Convegno internazionale di studi, Torino, 20-22 maggio 2009, a cura di E. MATTIODA, Firenze, Olschki, 2010, pp. 279-88.
- G. PETROCCHI, *La fortuna europea dell'Aretino*, in *Le théâtre italien et l'Europe. XV-XVII^e siècles. Études [...] publiées sous la direction de Ch. BEC, J. MAMCZARZ*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, pp. 95-105.
- A. PEVIANI, *Alessandro Pazzi de' Medici traduttore del Ciclope di Euripide*, «Rendiconti dell'Istituto Lombardo» (Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche), XCCVIII (1994), pp. 3-24.
- Philosophy and Tragedy*, a cura di M. DE BEISTEGUI, S. SPARKS, London-New York, Routledge, 2000.
- M. PIERI, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana, 1983.

- M. PIERI, *La nascita del teatro moderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- M. PIERI, *Mettere in scena la tragedia. Le prove del Giralaldi*, in «Schifanoia», XII (1991), fascicolo monografico. Atti delle giornate di studio dedicate a Giovan Battista Giralaldi Cinzio, organizzate dall'Istituto di studi rinascimentali e dal Centro di studi su Matteo Bandello e la cultura rinascimentale, nei giorni 27-29 aprile 1989, a cura di R. BRUSCAGLI, U. ROZZO, pp. 129-42.
- M. PIERI, *Fra scrittura e scena: la Cinquecentina teatrale*, in *Storia e teoria dell'interpunzione*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze, 19-21 maggio 1988, a cura di E. CRESTI, N. MARASCHIO, L. TOSCHI, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 245-68.
- M. PIERI, *Recitare la tragedia*, in *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento*. Atti del Convegno di Studi, Verona, 14-15 maggio 2003, a cura di G. LONARDI, S. VERDINO, Padova, Esedra, 2005, pp. 9-38.
- M. PIERI, *La tragedia in Italia*, in *Le rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizioni europee*, a cura di G. GUASTELLA, Roma, Carocci, 2006, pp. 167-206.
- G. PIERLEONI, *Il dodecasillabo di Alessandro Pazzi dei Medici*, Napoli, s.t., 1923.
- G.B. PIGNA, *I Romanzi*, a cura di S. RITROVATO, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1997.
- N. PIRROTTA, E. POVOLEDO, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975.
- S. PITTALUGA, *La scena interdetta. Teatro e letteratura fra Medioevo e Umanesimo*, Napoli, Liguori, 2002.
- B. PLATINA, *De principe*, a cura di G. FERRAÙ, Messina, Il Vespro, 1979.
- G. PONTANO, *De principe*, a cura di G. CAPPELLI, Roma, Salerno Editrice, 2003.
- A. POPPI, *L'etica del Rinascimento tra Platone e Aristotele*, Napoli, La città e la storia, 1997.
- E. PORCIANI, *Nostra sorella Antigone*, Catania, Villaggio Maori, 2017.
- A. PORRO, *Volgarizzamenti e volgarizzatori di drammi euripidei a Firenze nel Cinquecento*, «Aevum», LV (1981), pp. 481-507.
- A. POSSEVINO, *La esposizione de i versi co' quali Orbecche tragedia del s. Giralaldi parla 'a chi legge'*, Roma, 1556.
- E. POVOLEDO, *I comici professionisti e la commedia dell'arte; caratteri, tecniche, fortuna*, in *Storia della cultura veneta. Il Seicento*, 4/1, a cura di G. ARNALDI, M. PASTORE STOCCHI, Vicenza, Neri Pozza, 1983, pp. 381-408.
- M. POZZI, *Rassegna di studi rinascimentali*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXVII (1990), pp. 254-84.

- M. POZZI, *Rassegna di studi rinascimentali*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXVIII (1991), pp. 417-51.
- M. POZZI, *Rassegna di studi rinascimentali*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXIX (1992), pp. 567-98.
- Préface et critique, le paratexte théâtral en France, en Italie et en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)*, a cura di A. CAYUELA, F. DECROISSETTE, B. LOUVAT-MOLOZAY, M. VUILLERMOZ, «Littératures classiques», LXXXIII (2014), numero monografico.
- A. PROSPERI, *Il Concilio di Trento: una introduzione storica*, Torino, Einaudi, 2001.
- A. PROSPERI, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi, 1996.
- F.S. QUADRIO, *Della storia, e della ragione d'ogni poesia. Volume terzo*, Milano, Per Ferdinando Pisarri, 1743.
- D. QUAGLIONI, *Il modello del principe cristiano: gli specula principum fra Medioevo e prima Età Moderna*, in *Modelli nella storia del pensiero politico*, vol. I, a cura di V.I. COMPARATO, Firenze, Olschki, 1987, pp. 103-22.
- A. QUONDAM, «Mercanzia d'onore» / «Mercanzia d'utile». *Produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento*, in *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna. Guida storica e critica*, a cura di A. PETRUCCI, Roma-Bari, Laterza, 1977, pp. 51-104.
- A. QUONDAM, *La "forma del vivere". Schede per l'analisi del discorso cortigiano*, in *La corte e il "Cortegiano"*, vol. II: *Un modello europeo*, a cura di A. PROSPERI, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 15-68.
- A. QUONDAM, *Rinascimento e classicismi. Forme e metamorfosi della modernità*, Bologna, il Mulino, 2013.
- Raison et déraison d'État. Théoriciens et théories de la raison d'État aux XVI^e et XVII^e siècles*, a cura di Y.CH. ZARKA, Paris, PUF, 1994.
- I. RAYEVSKY, *La tragedia nel tardo Rinascimento*, Palermo, Herbita, 1999.
- E. REFINI, *Prologhi figurati. Appunti sull'uso della prosopopea nel prologo teatrale del Cinquecento*, «Italianistica», XXXV.3 (2006), pp. 61-86.
- T. REISS, *Renaissance Theatre and the Theory of Tragedy*, in *The Cambridge History of Literary Criticism*, a cura di G.P. NORTON, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, vol. III, pp. 231-47.
- L. RICCÒ, *Il teatro "secondo le correnti occasioni"*, «Studi italiani», XXXIV.2 (2005), pp. 5-39.
- L. RICCÒ, «Su le carte e fra le scene». *Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2008.

- R. RICCO, *La regina cartaginese alla corte estense: la Didone di Giraldo 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), a cura di R. GIULIO, Napoli, Liguori, 2013, pp. 187-231.
- R. RICCO, *Sulle tracce di Didone fra Età Classica e Rinascimento, l'evoluzione letteraria di un mito*, Napoli, Guida Editori, 2015.
- B. RICHARDSON, *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento*, Firenze, Sylvestre Bonnard, 2004.
- C. RIPA, dall'*Iconologia ovvero Descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*, Roma, Gigliotti, 1593.
- G. RITTER, *Die Dämonie der Macht: Betrachtungen über Geschichte und Wesen des Machtproblems im politischen Denken der Neuzeit*, München, Leibniz, 1948 [trad. it. *Il volto demoniaco del potere*, Bologna, il Mulino, 1958].
- 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 (1993), pp. 101-55.
- C. ROAF, *A sixteenth century anonimo: the author of the "Giudirio sopra la tragedia di Canace e Macareo"*, «Italian Studies», XIV (1959), pp. 49-74.
- C. ROAF, *La questione del verosimile nella teoria drammatica di G.B. Giraldo Cinzio ed in particolare nella sua critica della Canace*, in «Schifanoia», XII (1991), fascicolo monografico. Atti delle giornate di studio dedicate a Giovan Battista Giraldo Cinzio, organizzate dall'Istituto di studi rinascimentali e dal Centro di studi su Matteo Bandello e la cultura rinascimentale, nei giorni 27-29 aprile 1989, a cura di R. BRUSCAGLI, U. ROZZO, pp. 143-49.
- C. ROAF, *Retorica e poetica nella Canace. Sperone Speroni*, Padova, Editoriale Programma, 1989.
- F. ROBOTELLO, *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, Firenze, Torrentino, 1548.
- G.P. ROMAGNANI, *La società di antico regime (XVI-XVIII secolo). Temi e problemi storiografici*, Roma, Carocci, 2010.
- I. ROMERA PINTOR, ...*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, J.L. SIRERA, València, PUV, 2011, pp. 275-91.
- I. ROMERA PINTOR, *Giraldo 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.

- I. ROMERA PINTOR, *Bibliografia giraladiana "vingt ans après"*, Madrid, Fundación Updea, 2018.
- I. ROMERA PINTOR, *Las heroínas trágicas del teatro de Giraldo Cinthio*, in *Eroine tragiche del Rinascimento*, a cura di S. CLERC, U. MOTTA, Bologna, EMIL, 2019, pp. 175-200.
- I. ROMERA PINTOR, *Supports ou suppôts dans «La Cléopâtre» de G.B. Giraldo Cinthio, ouvrage théâtral précurseur*, in *Hieroglyphica. Cléopâtre et l'Égypte entre France et Italie à la Renaissance*, sous la direction de R. GORRIS CAMOS, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2021, pp. 257-67.
- N. ROSSI, *Discorsi intorno alla tragedia*, Vicenza, 1590.
- F. RUFFINI, *Teatro prima del teatro: visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1983.
- F. RUGGIRELLO, *Strutture immaginative nella tragedia del Cinquecento: il topos del sogno premonitore*, «Forum italicum», XXXIX.2 (2005), pp. 378-97.
- F. RUGGIRELLO, *L'«occulta virtù» del testo: deissi ed ostensione nel teatro tragico del Cinquecento*, «Italica», II (2006), pp. 216-37.
- G. RUSCELLI, *Lettere*, a c. di C. GIZZI, P. PROCACCIOLI, Manziana, Vecchiarelli, 2010.
- G. RUSCELLI, *Dediche e avvisi ai lettori*, a c. di A. IACONO, P. MARINI, Manziana, Vecchiarelli, 2011.
- E.E. RYAN, *Robortello and Maggi on Aristotle's theory of catharsis*, «Rinascimento», XXII (1982), pp. 263-73.
- 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, M.A. DI CESARE, Binghampton (N.Y.), State University of New York, 1988, pp. 200-306.
- SABBA DA CASTIGLIONE, *Ricordi*, Venezia, per Paolo Gherardo, 1554.
- S. SAÏD, *La faute tragique*, Paris, Maspero, 1978.
- J.C. SALADIN, *Euripide luthérien?*, «Mélanges de l'École française de Rome», CVIII.1 (1996), pp. 155-70.
- M. SARNELLI, *Momenti di «meraviglioso» nella scrittura tragica e tragicomica italiana secentesca*, «Proteo», CXV (1998), vol. CLXXV, pp. 161-209.
- M. SARNELLI, *«Col discreto pennel d'alta eloquenza». «Meraviglioso» e classico nella tragedia (e tragicommedia) italiana del Cinque-Seicento*, Roma, Aracne, 1999.
- N. SAVARESE, *Per un'analisi scenica dell'Orbecche di Giambattista Giraldo Cinthio*, «Biblioteca teatrale» II (1971), pp. 112-57.

- N. SAVARESE, *In morte di Angelo Beolco detto Ruzante. La Canace dello Speroni*, «Biblioteca teatrale», XV-XVI (1976), pp. 170-90.
- C. SAVETTIERI, *The Agency of Errors: Hamartia and its (Mis)interpretations in the Italian Cinquecento*, in *Poetics and Politics. Net Structures and Agencies in Early Modern Drama*, a cura di T. BERNHART *et al.*, Berlin, de Gruyter, 2018, pp. 149-68.
- A.W. SAXONHOUSE, *Foundings vs. Constitution: Ancient Tragedy and the Origins of Political Community*, in *The Cambridge Companion to Ancient Greek Political Thought*, edited by S. SALKEVER, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 42-64.
- C. SCARPATI, *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, 1987.
- A. SCARPELLINI, *Fausto da Longiano traduttore di Cicerone*, «Convivium», XXVIII (1960), pp. 190-96.
- E. SCHAPIRA, *Der Einfluss des Euripides auf die Tragödie des Cinquecento*, Würzburg, 1935.
- K.C. SCHELLHASE, *Tacitus in Renaissance Political Thought*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1976.
- K.C. SCHELLHASE, *Botero, Reason of State, and Tacitus*, in *Botero e la "Ragion di Stato"*. Atti del convegno in memoria di Luigi Firpo (Torino, 8-10 marzo 1990), a cura di A.E. BALDINI, Firenze, Olschki, 1992, pp. 243-58.
- F. SCHIRONI, *The Reception of Ancient Drama in Renaissance Italy*, in *A Handbook to the Reception of Greek Drama*, ed. by B. VAN ZYL SMIT, Chichester (West Sussex), Wiley Blackwell, 2016, pp. 133-53.
- A. SCHMITT, *La Poetica di Aristotele e la sua reinterpretazione nella teoria poetica del Secondo Cinquecento*, in *La Poetica di Aristotele e la sua storia*, a cura di D. LANZA, Pisa, ETS, 2002, pp. 31-43.
- Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di G. MAZZACURATI, M. PLAISANCE, Roma, Bulzoni, 1987.
- S. SEIDEL MENCHI, *Erasmus in Italia, 1520-1580*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987.
- E. SELMI, *Il dibattito retorico sul verso tragico nel Cinquecento*, in *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento*. Atti del Convegno di Studi, Verona, 14-15 maggio 2003, a cura di G. LONARDI, S. VERDINO, Padova, Esedra, 2005, pp. 63-104.
- SENECA, L.A., *How to die: an ancient guide to the end of life*, a cura di J.S. ROMM, Princeton, Princeton University Press, 2018.
- M. SENELLART, *Machiavélisme et raison d'État*, Paris, PUF, 1989.

- P. SFORZA PALLAVICINO, *Istoria del Concilio di Trento*, Roma, Angelo Bernabò dal Verme Errede del Manelfi, 1656.
- N. SHERMAN, *Hamartia and Virtue*, in *La tragedia greca. Guida storica e critica*, a cura di CH.R. BEYE, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 177-96.
- A. SIEKIERA, *La Poetica vulgarizzata e sposta per Lodovico Castelvetro e le traduzioni cinquecentesche del trattato di Aristotele*, in *Lodovico Castelvetro: letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento*. Atti della XIII giornata Luigi Firpo, Torino, 21-22 settembre 2006, a cura di M. FIRPO, G. MONGINI, Firenze, Olschki, 2008, pp. 25-45.
- C.H. SLIM, *Un coro della Tullia di Ludovico Martelli messo in musica e attribuito a Philippe Verdelot*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, vol. II. *Musica e spettacolo. Scienze dell'uomo e della natura*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 487-511.
- G. SOLIMANO, *Per la fortuna del "De clementia" nel Cinquecento. La "Cleopatra" di G.B. Giraldi Cinzio*, «La Rassegna della Letteratura italiana», LXXXVIII (1984), pp. 399-419.
- A. SORELLA, *Fiorentinismo e classicità in Alessandro de' Pazzi*, in *La sintassi dell'italiano letterario*, a cura di M. DARDANO, P. TRIFONE, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 239-79.
- S. SPERONI, *Opere tratte da' manoscritti originali*, a cura di N. DALLE LASTE, M. FORCELLINI, Venezia, Occhi, 1740 (ristampa anastatica a cura di M. POZZI, Roma, Vecchiarelli, 1991).
- S. SPERONI, *La "Canace" e altri scritti in sua difesa – G.B. GIRALDI CINZIO, Scritti contro la "Canace": "Giudizio" ed "Epistola latina"*, a cura di C. ROAF, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1982.
- A. SPINELLI, *Cleopatra Tragedia*, Venezia, per Pietro Nicolini da Sabbio, 1550.
- A. STÄUBLE, *Strutture innografiche in alcuni cori tragici cinquecenteschi*, «Lettere italiane», LIX.1 (2007), pp. 45-59.
- A. STEGMANN, *Modules antiques et modernes dans la "Ragion di Stato" et leur fonctionnement*, in *Botero e la "Ragion di Stato"*. Atti del convegno in memoria di Luigi Firpo (Torino, 8-10 marzo 1990), a cura di A.E. BALDINI, Firenze, Olschki, 1992, pp. 23-40.
- G. STEINER, *Antigones: The Antigones Myth in Western Literature, Art and Thought*, Oxford, Oxford University Press, 1984.
- G. STEINER, *La morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 1992 (ed. originale inglese *The Death of Tragedy*, 1961).
- T.CH.W. STINTON, *Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy*, «Classical Quarterly», XXV.2 (1975), pp. 221-54.

- M. STOLLEIS, «*L'idée de la raison d'État*» de Friedrich Meinecke et la recherche actuelle, in *Raison et déraison d'État. Théoriciens et théories de la raison d'État aux XVI^e et XVII^e siècles*, a cura di Y.CH. ZARKA, Paris, PUF, 1994, pp. 11-39.
- Strategie del testo. Preliminari, partizioni, pause*. Atti del XVI e del XVII convegno interuniversitario, Bressanone, 1988 e 1989, a cura di G. PERON, premessa di G. FOLENA, Padova, Esedra, 1995.
- G.B. STROZZI IL VECCHIO, *Madrigali inediti*, a cura di M. ARIANI, Urbino, Argalia, 1975.
- Sulle tracce di Antigone. Diritto, letteratura e studi di genere*, a cura di P. DEL ZOPPO, G. LOZZI, Roma, Istituto italiano di studi germanici, 2018.
- G.B. TAFURI, *Istoria degli scrittori nati nel Regno di Napoli*, Napoli, nella Stamperia di Felice Carlo Mosca per Giuseppe Severini Boezio, 1750-1755.
- D. TARANTO, *Studi sulla protostoria del concetto di interesse. Da Commynes a Nicole (1524-1675)*, Napoli, Liguori, 1992.
- T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. POMA, Bari, Laterza, 1964.
- T. TASSO, *Il re Torrismondo*, a cura di V. MARTIGNONE, Milano, Fondazione Pietro Bembo – Parma, Guanda, 1993.
- T. TASSO, *Aminta; Il re Torrismondo; Il mondo creato*, a cura di B. BASILE, Roma, Salerno Editrice, 1999.
- Teatro del Cinquecento, I: La tragedia*, a cura di R. CREMANTE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1987.
- Teatro e palcoscenico dall'Inghilterra all'Italia. 1540-1640*, a cura di A.M. PALOMBI CATALDI, Roma, 2001.
- R.H. TERPENING, 'Topoi' tragici del Cinquecento. La figura del Capitano nella *Rosmunda del Rucellai* e nella *Marianna del Dolce*, in AA.VV., *Il Rinascimento. Aspetti e problemi attuali*. Atti del X Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Belgrado, 17-21 aprile 1979), a cura di V. BRANCA et alii, Firenze, Olschki, 1982, pp. 651-75.
- R.H. TERPENING, *Lodovico Dolce. Renaissance Man of Letters*, Toronto, University of Toronto Press, 1997.
- L. TERRUSI, *I nomi in tragedia nel dibattito tardo- rinascimentale*, «Italianistica», XLII (2013), pp. 197-206.
- The Cambridge Companion to Ancient Greek Political Thought*, edited by S. SALKEVER, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- The Cambridge Companion to Seneca*, dir. S. BARTSCH, A. SCHIESARO, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

- The Cambridge History of Literary Criticism*, a cura di G.P. NORTON, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- The "Parisiana poetria" of John of Garland*, a cura di T. LAWLER, New Haven-London, Yale University Press, 1974.
- The Reception of Aristotle's Poetics in the Italian Renaissance and Beyond. New Directions in Criticism*, a cura di B. BRAZEAU, London, Bloomsbury, 2020.
- A. TISSONI BENVENUTI, M.P. MUSSINI SACCHI, *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, Torino, UTET, 1983.
- G. TOFFANIN, *Venezia e Roma negli "Orti Oricellari"*, in ID., *Machiavelli e il "Tacitismo". La "Politica storica" al tempo della controriforma*, Napoli, Guida, 1972, pp. 11-34.
- N. TOPPI, *Biblioteca napoletana*, Napoli, Bulifon, 1672.
- P. TORELLI, *La Merope*, a cura di V. GUERCIO, Roma, Bulzoni, 1999.
- Traité de savoir-vivre en Italie. Trattati di saper vivere in Italia*, a cura di A. MONTANDON, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1993.
- Trasgressione tragica e norma domestica. Esemplici di tipologie femminili dalla letteratura europea*, a cura di V. GENTILI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983.
- Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. WEINBERG, Bari, Laterza, 1970-1973.
- M. TREBBI, *L'idea di Roma nella Sofonisba di G. Trissino: tragedia letteraria*, in *Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del '400 romano*, a cura di S. ROSSI, S. VALERI. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Università "La Sapienza" – Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Storia dell'arte, Roma, 21-24 febbraio 1996, Roma, Lithos, 1997, pp. 273-80.
- P. TRIVERO, *Il Cinquecento italiano: soggetti e varianti del canone tragico*, in *La tragédie et son modèle à l'époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne*, a cura di M. MASTROIANNI, Torino, Rosenberg & Sellier, 2015, pp. 177-90.
- P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991.
- P. TROVATO, *L'ordine dei tipografi: lettori, stampatori, correttori tra Quattro e Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1998.
- M. TURRINI, *Tra diritto e teologia in età moderna: spunti di indagine*, in *Il concilio di Trento e il moderno*, a cura di P. PRODI e W. REINHARD, Bologna, il Mulino, 1996, pp. 255-69.

- Two Renaissance plays*, a cura di B. CORRIGAN, Manchester, Manchester University Press, 1975.
- G. ULYSSE, *Théâtre et société au Cinquecento*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1984.
- S. URBINI, *Il mito di Cleopatra. Motivi ed esiti della sua rinnovata fortuna fra Rinascimento e Barocco*, «Xenia Antiqua», II (1993), pp. 181-222.
- B. VARCHI, *Opere*, Trieste, Sezione letterario-artistica del Lloyd Austriaco, 1858-1859.
- B. VARCHI, *L'Hercolano*, a cura di A. SORELLA, Pescara, Libreria dell'Università Editrice, 1995.
- C. VASOLI, *Il cortigiano, il diplomatico, il principe. Intellettuali e potere nell'Italia del Cinquecento*, in *La corte e il "Cortegiano"*, vol. II: *Un modello europeo*, a cura di A. PROSPERI, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 173-93.
- C. VASOLI, *Immagini umanistiche*, Napoli, Morano, 1983.
- C. VASOLI, *A proposito della "Digressio in Nicolaum Machiavellum": la religione come "forza" politica nel pensiero del Botero*, in *Botero e la "Ragion di Stato"*. Atti del convegno in memoria di Luigi Firpo (Torino, 8-10 marzo 1990), a cura di A.E. BALDINI, Firenze, Olschki, 1992, pp. 41-58.
- C. VASOLI, *Machiavel inventeur de la raison d'État ?*, in *Raison et déraison d'État. Théoriciens et théories de la raison d'État aux XVI^e et XVII^e siècles*, a cura di Y.CH. ZARKA, Paris, PUF, 1994, pp. 43-66.
- C. VASOLI, *Ludovico Castelvetro e la fortuna cinquecentesca della Poetica di Aristotele*, in *Letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento*, a cura di M. FIRPO, G. MONGINI, Firenze, Olschki, 2008, pp. 1-24.
- F. VAZZOLER, *Approssimazioni critiche per la tragedia italiana del Cinquecento*, «L'immagine riflessa», II (1978), pp. 84-94.
- Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento*, a cura di A. PERTUSI, Firenze, Sansoni, 1966.
- L. VENTRICELLI, *'Tanatos' in scena: suicidi, omicidi, agonie* «Studi rinascimentali», VII (2009), pp. 31-37.
- P. VENTRONE, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 2016.
- M. VERARDI, *Fernandus Servatus*, a cura di M.D. MUCI, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2011.
- S. VERDINO, *Il Re Torrismondo e altro*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2007.
- Vernacular Aristotelianism in Renaissance Italy Database*, vari.warwick.ac.uk.

- J-P. VERNANT, P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, F. Maspero, 1972.
- J-P. VERNANT, *Espace et organisation politique en Grèce ancienne*, in ID. *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, PUF, 1980, pp. 238-60.
- P. VESCOVO, «Alta tragedia». Dante, Mussato, Trevet, in «*Moribus antiquis sibi me fecere poetam*». Albertino Mussato nel VII centenario dell'incoronazione poetica (Padova 1315-2015), a cura di R. MODONUTTI, E. ZUCCHI, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 177-97.
- P. VETTORI, *Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetarum*, Firenze, Giunti, 1560.
- C. VILLA, Bartolomeo da Dan Concordio, Trevet, Mussato, Dante (Inf. XXXIII). Appunti per le vicende di Seneca tragico nel primo Trecento, in «*Moribus antiquis sibi me fecere poetam*». Albertino Mussato nel VII centenario dell'incoronazione poetica (Padova 1315-2015), a cura di R. MODONUTTI, E. ZUCCHI, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 161-76.
- C. VILLANI, *Scrittori ed artisti pugliesi antichi, moderni e contemporanei*, Trani, Vecchi, 1904.
- R. VILLARI, *Politica barocca. Inquietudini, mutamento e prudenza*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- S. VILLARI, Giraldis e la teoria del personaggio 'mezzano' tra teatro e novellistica, in Giovan Battista Giraldis Cinthio. Hombre de Corte, Preceptista y creador. Universitat de València, 8 al 10 de Noveimbre de 2012. Atti a cura di I. ROMERA PINTOR, in «Critica Letteraria», a. XLI, nn. 159-160 (2013), pp. 401-25.
- S. VILLARI, Il «lume della ragion per guida»: l'ideologia della «Cleopatra» di Giraldis Cinthio, in Hieroglyphica. Cléopâtre et l'Égypte entre France et Italie à la Renaissance, sous la direction de R. GORRIS CAMOS, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2021, pp. 247-56.
- M. VIROLI, *From Politics to Reason of State. The Acquisition and Transformation of the Language of Politics 1250-1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- M. VIROLI, Il significato storico della nascita del concetto di Ragion di Stato, in Aristotelismo politico e Ragion di Stato. Atti del Convegno internazionale di Torino (11-13 febbraio 1993), a cura di A.E. BALDINI, Firenze, Olschki, 1995, pp. 67-81.
- 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.
- J. VON STACKELBERG, *Tacitus in der Romania: Studien zur literarischen Rezeption des Tacitus in Italien und Frankreich*, Tübingen, Niemeyer, 1960.

- B. WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961.
- B. WEINBERG, *The quarrel over Canace and dramatic poetry*, in *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961, pp. 912-53.
- M.L. WILLIAMSON, *Infinite Variety: Antony and Cleopatra in Renaissance Drama and Earlier Tradition*, Mystic (Connecticut), Verry, 1974.
- R.G. WITT, *In the Footsteps of the Ancients. The Origins of Humanism from Lovato to Bruni*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2000.
- E. ZANIN, *Les commentaires modernes de la Poétique d'Aristote*, «Études littéraires», XLIII.2 (2012), pp. 55-83.
- E. ZANIN, *Les fins tragiques. Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie de la première modernité (Italie, France, Espagne, Allemagne)*, Genève, Droz, 2014.
- E. ZANIN, *Mise en scène de la punition et critique de la rétribution dans la tragédie italienne de la première modernité*, in *Scénographies de la punition dans la culture italienne moderne et contemporaine*, a cura di PH. AUDEGEAN, V. GIANNETTI-KARSENTI, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014, pp. 43-57.
- E. ZANIN, *Paratexte et théorie dramatique dans la tragédie italienne (1540-1640)*, in *Préface et critique, le paratexte théâtral en France, en Italie et en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)*, a cura di A. CAYUELA, F. DECROISSETTE, B. LOUVAT-MOLOZAY, M. VUILLERMOZ, «Littératures classiques», LXXXIII (2014), numero monografico, pp. 273-92.
- O. ZARA, *Hippolito Tragedia nuova*, Padova, per Gratosio Perchacino, ad instantia d'Innocente Olmo, 1558.
- Y.-CH. ZARKA, *Raison d'État et figure du prince chez Botero*, in *Raison et déraison d'État. Théoriciens et théories de la raison d'État aux XVI^e et XVII^e siècles*, a cura di Y.CH. ZARKA, Paris, PUF, 1994, pp. 101-20.
- G. ZARRI, *Figure di donne in età moderna. Modelli e storie*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017.
- G. ZARRI, *Il matrimonio tridentino*, in *Il concilio di Trento e il moderno*, a cura di P. PRODI e W. REINHARD, Bologna, il Mulino, 1996, pp. 437-83.
- G. ZECCHINI, *Il pensiero politico romano. Dall'età arcaica alla tarda antichità*, Roma, Carocci, 2018.
- L. ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977.
- L. ZORZI, G. INNAMORATI, S. FERRONE, *Il teatro del Cinquecento*, Firenze, Sansoni, 1982.

Indice dei nomi

- Accetto, Torquato: 172
Accolti, Benedetto (Cardinale Ravenna): 23
Afribo, Andrea: 49
Agostini, Niccolò degli: 125
Albertini da Prato, Nicola degli: 21
Alamanni, Lodovico: 125
Alamanni, Luigi: 23-24, 29-32, 38, 69, 80, 84, 242
Alberti, Leon Battista: 242
Albonico, Simone: 238
Albergati, Fabio: 168
Alciato, Andrea: 83, 274
Alemannus, Hermannus: 33
Alfano, Giancarlo: 72
Alfonzetti, Beatrice: 10, 112, 136, 174, 275
Alighieri, Dante: 20-21, 46, 62, 98-99, 114, 179, 183, 192, 212, 228, 242, 277
Allacci, Leone: 18, 285
Allen, Michael J.B.: 225
Alonge, Roberto: 15, 111
Amerio, Romano: 173
Ammirato, Scipione: 34, 169, 172, 177-79, 190, 192-93, 195, 198, 218, 240, 247-48
Angeli, Pietro degli (Pietro Angelio da Barga): 23
Andreoni, Annalisa: 24
Andrisano, Angela M.: 220
Anguillara, Giovanni Andrea dell': 17, 56, 90, 103, 105-06, 110-12, 125-26, 133-34, 139, 152, 160-61, 163, 167, 174, 195, 215-17, 222, 226, 235-37, 240, 242, 247, 250, 254-55, 257, 260, 263-65
Anselmi, Gian Mario: 124
Apollinaire, Guillaume: 50
Apollonio, Mario: 9
Appiano di Alessandria: 25, 118
Ardissino, Erminia: 125
Aretino, Pietro: 12, 14, 23, 29, 49-51, 74, 80, 84, 104, 124, 167, 173, 199, 229, 256-57, 268, 270, 274, 279
Ariani, Marco: 7, 9, 11, 14-15, 17, 24, 26, 29-32, 35, 43, 45, 50, 63, 214, 253
Arienzo, Alessandro: 28
Ariosto, Flaminio: 42
Ariosto, Ludovico: 24, 36-37, 58, 69-70, 94, 144, 196, 231, 264
Aristotele: 10-11, 14-15, 22, 24, 30, 32-36, 38, 40, 47-48, 51, 65, 69-70, 76, 80, 82-84, 87, 89, 109, 112, 119, 167-70, 173, 175, 177, 190, 196, 210, 219-21, 224-27, 229, 230-31, 242-43, 256-57, 259
Armano, Pietro d': 58
Armano, Tiberio d': 57-59, 93
Arnaldi, Girolamo: 57
Attolini, Giovanni: 43
Audegean, Philippe: 251
Averroè: 33
Bade Ascensius, Josse: 22
Baguenault de Puchesse, Gustave: 77
Baldini, A. Enzo: 168-69, 171, 173
Balot, Ryan K.: 182

- Barba, Giacomo: 57
 Barbaro, Daniele (o Daniello): 16
 Barberi Squarotti, Giorgio: 33
 Barilli, Renato: 24, 34
 Baroncini, Giuseppe: 17, 56, 96, 101, 104-05, 109-11, 115, 134-35, 137, 159-60, 163, 222, 226-27, 229-30, 232-33, 244, 260, 266-67
 Barthes, Roland: 8
 Bartoli Bacherini, Maria Adelaide: 63
 Bartsch, Shadi: 238
 Basile, Bruno: 12
 Battaglia, Felice: 199
 Battelli, Guido: 199
 Battistini, Andrea: 34
 Bec, Christian: 12
 Becherucci, Isabella: 238
 Beistegui, Miguel de: 8, 19
 Belardinelli, Anna Maria: 15
 Bella, Carla: 9
 Bellarmino, Roberto: 171
 Bellay, Jean du: 263
 Belloni, Gino: 75
 Belprato, Giovan Vincenzo: 56
 Bembo, Pietro: 38, 40
 Benedittini, Pierre: 176-77, 191, 205
 Benzoni, Gino: 61
 Beolco, Angelo (Ruzante): 11, 45
 Bernhart, Tony: 225
 Bernsen, Michael: 26
 Bertana, Emilio: 9
 Bertini, Fabio: 175, 193, 232-33, 251
 Beye, Charles Rowan: 224
 Bettini, Maurizio: 15, 113
 Biancale, Michele: 9
 Bianchi, Alessandro: 10, 121, 140, 146
 Biferali, Fabrizio: 83
 Bilancini, Pietro: 8
 Billanovich, Giuseppe: 21
 Billanovich, Guido: 21
 Bindoni, Francesco: 268
 Bionda, Simone: 225
 Bireley, Robert: 169
 Blackwell, Constance: 257
 Blocker, Déborah: 224
 Boccaccio, Giovanni: 25, 37-38, 46, 59, 116, 123, 226, 279
 Bocalini, Traiano: 172
 Boezio, Severino: 20, 242
 Bondi, Fabrizio: 140-42, 144
 Bonifacio, Giovanni Bernardino: 56, 79
 Bonora, Ettore: 9, 12
 Bonsignori, Giovanni (dei): 125, 144
 Born, Lester Kruger: 169
 Borrelli, Gianfranco: 28, 168
 Borromeo, Agostino: 59
 Borsellino, Nino: 9, 29
 Borsetto, Luciana: 12, 30, 123
 Bosisio, Paolo: 111, 215
 Botero, Giovanni: 169-72, 176-79, 190-92, 194, 205, 216, 218, 255
 Bottrigaro (Bottrigari), Ercole: 56, 266
 Bottrigaro, Giovan Battista: 56, 266
 Bozio, Tommaso: 171
 Bozzelli, Francesco Paolo: 50
 Bradley, Ritamary: 169
 Branca, Vittore: 59, 136
 Brazeau, Bryan: 33, 225-26, 243
 Bregoli Russo, Mauda: 285
 Bremer, Jan Maarten: 224
 Brescia, Graziana: 130
 Brink, Charles Oscar: 219
 Brown, Eric: 181
 Brugnoli, Giorgio: 21
 Bruni, Francesco: 257
 Bruscaagli, Riccardo: 11, 29
 Bruzzzone, Antonella: 271
 Bucchini, Gabriele: 89, 95, 124-25, 263
 Buonarroti, Michelangelo: 62
 Buron, Emmanuel: 98
 Busdrago, Vincenzo: 266
 Cagnazzi, Silvana: 120
 Cairo, Laura: 285
 Calcagnini, Celio: 40
 Calcondila, Demetrio: 24
 Calzavara, Antonella: 10

- Camillo, Doroteo (Rudolf Ambühl): 94-95, 110, 113
 Campanella, Tommaso: 173-74
 Campanini, Magda: 98
 Camus, Albert: 237
 Canal, Cristoforo: 57
 Canello, Angelo Ugo: 50
 Canfora, Davide: 167-68
 Canova, Mauro: 9, 115, 266
 Cantimori, Delio: 71, 168
 Cao, Claudia: 271
 Capirossi, Arianna: 19
 Capo, Lidia: 123
 Caponetto, Salvatore: 71
 Caprioli, Camillo: 69
 Carbonario, Mezenzio: 168
 Carbone, Niccolò: 16-17
 Cardinali, Giacomo: 19-20, 22
 Carli Piccolomini, Bartolomeo: 123
 Carlo V d'Asburgo: 46
 Carlo IX di Francia (Charles de Valois): 264
 Carlson, Marvin: 9
 Carpané, Lorenzo: 67
 Carta, Ambra: 31
 Carter, David M.: 182
 Casarsa, Laura: 9, 140
 Castellanata, Stella: 82
 Castellini, Iacopo: 17, 56, 60-66, 87, 96-98, 101-03, 104-05, 107, 110, 118-19, 134, 139, 160, 163, 169, 205-08, 223, 227, 246-47, 255, 259-61, 267-68
 Castelvetro, Lodovico: 34, 225-27, 243, 259
 Castiglione, Baldassarre: 168, 172, 187, 190, 193-94, 211, 217, 238
 Castiglioni, Giannotto: 59
 Cavaillé, Jean-Pierre: 224
 Cayuela, Anne: 90
 Cecchi, Emilio: 9
 Centanni, Monica: 150, 203
 Ceriol, Fedrique Furió: 194
 Cervellini, Giovanni Battista: 41
 Cesari, Cesare de': 17, 56, 70-73, 87, 90, 101-02, 104-06, 110, 120-23, 126-27, 134, 137-38, 140, 146, 158, 160, 163-64, 173, 179-80, 198, 200-01, 205, 222, 226, 229-31, 233-34, 238, 246-47, 249, 251-52, 260, 268-69
 Chabod, Federico: 169
 Chelotti, Marcella: 120
 Cherchi, Paolo: 8, 35, 168, 170, 172, 196, 199
 Chevalier, Jean-Frédéric: 21
 Chiabò, Maria: 9-10
 Chiarelli, Giuseppe: 199
 Chiericati, Valerio: 74, 281
 Chiodo, Domenico: 111, 228
 Chiurlo, Bindo: 123
 Cicali, Gianni: 16
 Cicerone, Marco Tullio: 20, 34, 40, 58, 75, 151, 168, 173, 177, 179, 190, 196, 198, 206, 210, 239, 281
 Cicogna, Emmanuele Antonio: 58
 Cicuta, Aurelio Natale: 86
 Clemente VII: v. de' Medici, Giulio
 Clerc, Sandra: 10, 70, 114-15, 120, 123, 126, 153, 155, 158, 167, 176, 193, 200, 208, 215, 230, 238, 268, 275
 Clubb, Louise George: 285
 Cochrane, Eric: 193
 Collarile, Luigi: 279
 Collina, Beatrice: 199
 Colombo, Davide: 220
 Colonna, Vittoria: 17
 Comanducci, Rita Maria: 24
 Comboni, Andrea: 238
 Comin da Trino: 278, 280
 Comparato, Vittor Ivo: 169
 Conte, Adheleid: 10
 Contile, Luca: 16
 Coppens, Chris: 72, 259

- Correr, Gregorio: 45, 59, 99, 103, 129, 131, 140, 145, 275
 Corrigan, Beatrice: 11, 66, 118-19
 Corso, Rinaldo: 16
 Cortesi, Paolo: 25
 Cosandey, Fanny: 146
 Cosentino, Paola: 11, 24, 27, 30-31, 146, 169, 228, 276, 283
 Cremante, Renzo: 9, 11-12, 24, 26-27, 46, 49, 56, 69, 104, 110, 117, 146, 158, 192, 195-96, 200, 204, 222, 240, 244, 249
 Cresti, Emanuela: 55
 Croce, Benedetto: 9, 169
 Croce, Franco: 12
 Curione, Celio Secondo: 274
 Dalla Valle, Daniela: 242, 244
 D'Amelj Melodia, Vincenzo: 82
 Dal Pra, Antonietta: 15
 D'Amico, Silvio: 9
 D'Ancona, Alessandro: 9
 Daniele, Antonio: 31
 Da Rotterdam, Erasmo Desiderio: 7, 23, 25, 110, 114, 168, 175, 177, 190-92, 196, 198, 210, 217, 239, 252
 Decroisette, Françoise: 90
 De Donno, Fabrizio: 226
 Delfino, Giovanni: 247
 Della Casa, Giovanni: 169, 174
 Della Volpe, Galvano: 10
 Del Zoppo, Paola: 181
 De Mattei, Rodolfo: 28, 168-69, 171, 190-91, 193
 De Nichilo, Maura: 120, 136
 Denores, Giason: 227, 265
 De Sanctis, Francesco: 50, 214
 Descendre, Romain: 176-77, 191, 205
 Diacono, Paolo: 123
 Di Cesare, Mario A.: 238
 Di Domenica, Maraike: 10, 110, 129, 143
 Di Filippo Bareggi, Claudia: 71
 Di Gozzi, Niccolò Vito: 168
 Di Maria, Salvatore: 9-10, 220
 Dini, Vittorio: 28
 Dione Crisostomo: 216
 Dionisotti, Carlo: 14, 25, 270
 Diomede Grammatico: 20
 Distaso, Grazia: 120, 136, 281
 Doglio, Federico: 9-10, 17-18, 42
 Doglio, Maria Luisa: 16
 Dolce, Angelo: 86
 Dolce, Fantino: 270
 Dolce, Lodovico: 12, 14, 17, 23-24, 29, 31, 49, 51-53, 56-59, 71-72, 74, 77-87, 90, 92-96, 101-06, 110, 112-14, 116-19, 123-26, 128-29, 133-39, 146-53, 156-58, 164, 167, 173-74, 181, 185-88, 190, 192-96, 198, 201-05, 208-16, 222-23, 226-27, 229-30, 233, 235, 238-41, 243-46, 249-50, 252, 254-55, 257-58, 260, 270-73
 Domenichi, Ludovico: 17, 56, 59, 91, 99, 102-03, 105-06, 110, 126, 129-31, 133-34, 136-37, 140-45, 165, 176-77, 222, 234, 254, 260, 270, 274-75
 Doni, Anton Francesco: 83, 264, 270, 274, 279
 D'Ovidio, Francesco: 111
 Dovizi da Bibbiena, Bernardo: 24
 Eleonora di Toledo: 63
 Elias, Norbert: 183
 Ennio, Quinto: 22
 Enrico II di Francia (Henri II de Valois): 77, 263
 Erizzo, Sebastiano: 52, 82-83
 Eschilo: 23, 222
 Este, Alfonso II d': 52, 82
 Este, Ercole II d': 35-37, 47, 57, 120
 Euben, J. Peter: 182
 Euripide: 15-16, 23-25, 27, 32, 41-42, 51-52, 57, 68, 77, 80-81, 94, 98, 109-14, 146, 158, 192, 196, 276

- Everson, Jane E.: 71
 Ezzelino da Romano: 21
 Fabbri, Mario: 63
 Fabrizio, Richard: 112, 215
 Fachard, Denis: 242
 Faini, Marco: 71, 136
 Falugi, Giovanni: 29, 45
 Fanelli, Carlo: 238
 Fantoni, Marcello: 136
 Farnese, Alessandro (il Giovane): 263
 Farnetti, Monica: 182
 Farri, Domenico: 52, 265
 Fausto da Longiano, Sebastiano: 75, 281
 Favaro, Maiko: 136
 Favuzzi, Andrea: 120
 Ferlito, Girolamo: 71
 Ferrandini Troisi, Franca: 120
 Ferraù, Giacomo: 175
 Ferrone, Siro: 9
 Ferroni, Giulio: 9-10, 25, 110
 Ficino, Marsilio: 191, 242
 Figliucci, Felice: 168
 Filippo II di Spagna: 275
 Filostrato, Lucio Flavio: 222
 Finazzi, Maria: 30
 Fiorato, Adlin Charles: 12
 Firpo, Luigi: 71, 167, 170-71, 173, 243
 Firpo, Massimo: 226, 243
 Flavio, Giuseppe: 52, 116-17
 Foccarì, Girolamo: 56
 Folena, Gianfranco: 9, 56
 Fornaro, Pierpaolo: 113
 Fornaro, Sotera: 181
 Fracastoro, Girolamo: 34
 Frachetta, Girolamo: 34
 Francesco I di Francia (François d'Orléans): 77
 Franco, Niccolò: 270
 Fredriksen, Paula: 226
 Fumagalli, Edoardo: 125
 Galladei, Maffeo: 17, 55, 91, 98-99, 102, 104-06, 110, 112-13, 133-34, 136, 138, 146-47, 153-57, 165, 222, 227, 246, 260, 275-76
 Gallo, Alberto: 17
 Gallo, Valentina: 10, 12, 16, 24-27, 29-33, 39-40, 44, 47, 112-14, 203, 224, 237, 242, 251, 275, 283
 Garbero Zorzi, Elvira: 63
 Garelli, Gianluca: 8, 19
 Garin, Eugenio: 168, 242
 Garzoni, Tommaso: 199
 Gasparini, Giammaria: 9
 Gaspary, Adolfo: 50
 Gaztelu, Domingo de: 56
 G  nette, Gérard: 56
 Gentili, Vanna: 169
 Ghirlanda, Daniele: 279
 Giaccarello, Anselmo: 266
 Giannetti-Karsenti, Valeria: 251
 Giazzon, Stefano: 12, 52, 95, 112-14, 185, 208-09
 Gibert, John: 182
 Gilbert, Allan H.: 242
 Gilbert, Felix: 24, 168
 Gilson, Simon: 226
 Ginguen  , Pierre-Louis: 50
 Giolito de' Ferrari, Gabriel: 49, 51-52, 57, 59, 72, 86, 259, 270, 272, 274, 279
 Giovanni di Garlandia: 20
 Giovio, Paolo: 77
 Giraldi, Celso: 42
 Giraldi Cinzio (o Cinthio), Giovan Battista: 7-8, 10-16, 23, 26-27, 29, 31-50, 52, 55-57, 59, 63, 66, 69-71, 75-76, 80, 84-87, 89-91, 93-94, 98, 100-104, 106-07, 109-10, 113, 115, 118-20, 124, 126, 142, 146, 159-60, 167, 173-74, 186, 191-92, 195, 214, 217, 219-22, 224-25, 228, 231-32, 234, 237-38, 241-42, 244-46, 251, 253-54, 256-58, 268
 Giulio, Rosa: 45
 Giunti, eredi: 274-75

- Giunti, Filippo: 23, 25
 Giusti, Simone: 238
 Giustinian, Orsatto: 17, 259, 276
 Gizzi, Chiara: 71
 Goldin, Daniela: 31
 Goldoni, Carlo: 190
 Gomez, Odoardo: 56, 79
 Gorris Camos, Rosanna: 120
 Goselini, Giuliano: 49
 Goulet-Cazé, Marie-Odile: 21
 Graf, Arturo: 50
 Gratarolo, Bongianini: 17, 56, 69-70, 87, 91, 101, 104-05, 110, 126-28, 136, 139, 157, 165, 222, 226, 245, 260, 276-77
 Greco, Giovanni: 15
 Griffio, Giovanni: 75, 263, 269, 276
 Grisafi, Attilio: 21-22
 Groto, Luigi: 233
 Guastella, Gianni: 19-20, 22, 25, 144
 Guercio, Vincenzo: 253
 Guerra, Marta: 124
 Guerrieri Crocetti, Camillo: 11, 26, 36, 38, 41, 47
 Guglielmi, Marina: 271
 Guicciardini, Francesco: 169, 172, 176, 239
 Guidorizzi, Giulio: 15, 111
 Guthmüller, Bodo: 75, 124
 Hagen, Margareth: 12
 Hamer, Mary: 120
 Haugen, Kristine Louise: 225
 Herrick, Marvin T.: 9, 45, 219
 Horne, Philip Russel: 11, 14, 43
 Huss, Bernhard: 26, 143, 283
 Iacono, Antonella: 71
 Infiammato delle Donne: 17
 Ingegneri, Angelo: 17
 Innamorati, Giuliano: 9
 Isidoro di Siviglia: 20, 175
 Isocrate: 210
 Iurilli, Antonio: 120, 136
 Jauss, Hans Robert: 13-14
 Javitch, Daniel: 10, 15, 225
 Jordan, Constance: 146
 Jossa, Stefano: 12, 14, 47, 226
 Kappl, Brigitte: 11, 225
 Kelly, Henry Ansgar: 19-21
 Kim, Ho: 224
 Kristeller, Paul Oskar: 10
 Kusukawa, Sachiko: 257
 Landi, Antonio: 62-63
 Landi, Giulio: 97, 120, 200
 Lanza, Diego: 11
 Larivaille, Paul: 12
 Lascaris, Giano: 25
 Lavenia, Vincenzo: 86
 Lawler, Traugott: 20
 Leonico, Angelo: 16
 Liburnio, Nicolò: 123
 Liena, Niccolò: 266
 Liguori, Emilio: 9
 Lines, David A.: 168, 225
 Lionardi, Alessandro: 34
 Livio, Tito: 24, 27, 50-51
 Lochert, Véronique: 10
 Lombardi, Bartolomeo: 33-34, 226, 231, 259
 Lonardi, Gilberto: 31, 117
 Loredan, abate (Francesco?): 77
 Loredan, Leonardo: 270
 Louvat-Molozay, Bénédicte: 90
 Lovati, Lovato: 20-21
 Lozzi, Giuliano: 181
 Lucano, Marco Anneo: 22
 Lucarelli, Giuliano: 24
 Lucas, Corinne: 8, 11, 14-16, 31, 33-34, 40-41, 43, 48, 89, 123, 146, 159-60, 173, 192, 195, 214, 223, 237, 242
 Lucas Fiorato, Corinne: v. Lucas, Corinne
 Luiselli, Bruno: 123
 Lurie, Michael: 225
 MacGregor, Alexander Paul: 21
 Machiavelli, Niccolò: 28-29, 33, 44, 61-

- 62, 114, 168-73, 176, 178-79, 192,
194, 206, 209, 213, 217, 242, 253,
255
- Madruzzo, Cristoforo: 264
- Maganza, Giovan Battista (Magagnò):
67-69, 278
- Maggi, Vincenzo: 34, 221, 226, 231,
257, 259
- Maioragio, Marcantonio: 34
- Mamczarz, Irène: 12
- Mantovanelli, Paolo: 123
- Manuzio, Aldo: 23, 25, 33
- Manuzio, eredi / figli di Aldo: 16, 30,
51, 104
- Manuzio, Paolo: 271
- Maraschio, Nicoletta: 55
- Marchitelli, Simonetta: 21
- Marcolini, Francesco: 270, 276-77
- Marini, Paolo: 12, 71
- Marotti, Ferruccio: 19
- Martelli, Lodovico: 23, 30, 32, 224, 256
- Martellozzo Forin, Elda: 275
- Martignone, Vercingetorige: 12
- Martin, René: 123
- Martinengo, Fortunato: 69, 71
- Martirano, Coriolano: 110
- Marx, Barbara: 124
- Maslanka-Soro, Maria: 10, 47
- Mastrocola, Paola: 8-9, 15, 109, 215
- Mastroianni, Michele: 10
- Matarrese, Tina: 124
- Matraini, Chiara: 266
- Mattioda, Enrico: 10, 224
- Maylender, Michele: 71
- Mazzacurati, Giancarlo: 31
- Mazzoni, Iacopo: 34
- Mazzoni, Stefano: 117
- Mazzuchelli, Giovanni Maria: 265
- McCabe, Richard A.: 225
- McLaughlin, Martin L.: 111
- Medici, Cosimo I de': 61, 63, 264
- Medici, Francesco I de': 60-62, 66, 259,
267
- Medici, Giulio de': 31
- Medici, Ippolito de': 45, 263
- Megas, Anastasios: 22
- Meier, Christian: 181
- Meinecke, Friedrich: 28, 169, 173
- Mercuri, Roberto: 9, 11, 28-29, 44-45
- Merola, Valeria: 215, 265
- Mielich, Cristoforo: 56
- Mikkeli, Heikki: 257
- Milani, Marisa: 16
- Minervini, Francesco Saverio: 82
- Minieri Riccio, Camillo: 122, 281
- Minturno, Antonio Sebastiano: 34,
225, 241, 259
- Mocenigo, Alvise: 257
- Modonutti, Rino: 21
- Moerbeke, Willem van: 33
- Molino, Antonio (il Burchiella): 82
- Moll, Antoni L.: 225
- Moltzer, Jakob: 125-26, 128
- Molza, Francesco Maria: 38
- Momigliano, Arnaldo: 193
- Monella, Paolo: 140
- Mongini, Guido: 226, 243
- Montagnani, Cristina: 26
- Montandon, Alain: 169
- Monte, Conte da: 17, 56, 67-69, 87,
90, 101-03, 105, 110, 117, 138,
165, 177-78, 199-200, 222, 237,
250-51, 257, 260, 278-79
- Montecatino, Antonio: 168
- Montorfani, Pietro: 12, 112-13, 158,
169, 253
- Moog-Grünewald, Maria: 124
- Morace, Rosanna: 45
- Moretti, Walter: 34
- Morinello, Cesare: 57
- Morrison, Mary: 120
- Morvillier, Jean de: 77
- Mosele, Elio: 9
- Moss, Ann: 125
- Motta, Uberto: 10, 238, 283
- Muci, Maria Domenica: 219

- Mund-Dopchie, Monique: 16,
Mussato, Albertino: 21-22
Mussini Sacchi, Maria Pia: 9, 19, 120,
122
Musumarra, Carmelo: 9, 13
Mutini, Claudio: 111, 263
Nardi, Iacopo: 50
Navò, Traiano: 45
Negri, Francesco: 16
Neri, Ferdinando: 9, 14, 66
Neuschäfer, Anne: 12, 52, 124
Nicolini da Sabbio, Pietro: 281
Nicolucci, Giovan Battista: v. Pigna,
Giovan Battista
Nietzsche, Friedrich Wilhelm: 8
Norton, Glyn P.: 10
Noto, Giuseppe: 10
Nuovo, Angela: 72, 259
Nussbaum, Martha C.: 224
Nuzzo, Enrico: 28
Odoni, Cesare: 18
Oksenberg Rorty, Amélie: 224
Oldcorn, Anthony: 204
Olmo, Innocente: 282
O'Malley, John W.: 226
Orazio Flacco, Quinto: 20, 34-35, 38,
83-84, 113, 192, 219-22
Orsi, Domenica Paola: 120
Ortu, Giuliana: 182
Ossola, Carlo: 216
Ovidio Nasone, Publio: 20, 45, 83, 113,
124-31, 142, 144, 196, 263-64, 276
Pade, Marianne: 146
Padoan, Giorgio: 57
Paglierani, Franco: 11
Palazzo, Giovanni Antonio: 190
Palladio, Andrea: 17, 278
Palmarocchi, Roberto: 239
Palombi Cataldi, Anna Maria: 15
Panizza, Giorgio: 238
Paolo di Tarso: 142
Parabosco, Girolamo: 17, 56, 67, 90,
101, 104-05, 110, 125-26, 129-31,
133, 138, 140, 142-45, 165, 186-
87, 223, 243-44, 260, 279-80
Parabosco, Vincenzo: 279
Paratore, Ettore: 16
Parenti, Giovanni: 238
Pasini, Maffeo: 268
Pasquatto, Lorenzo: 265
Pastore Stocchi, Manlio: 57, 167
Patrizi, Francesco: 34, 190, 199
Pazzi de' Medici, Alessandro: 23-24, 30-
31, 33, 123-24, 221, 224-25, 242,
256
Percacino, Grazioso: 282
Perego, Marina: 12
Peron, Gianfelice: 56
Pertile, Lino: 204
Pertusi, Agostino: 15, 113
Pesenti, Tiziana: 278
Petrarca, Francesco: 25-27, 38, 46, 49,
51 72, 113, 125, 190, 206, 226,
231, 252, 266
Petrini, Armando: 10
Petrioli Tofani, Anna Maria: 63
Petrocchi, Giorgio: 12, 50
Peviani, Alessandra: 16
Piccolomini, Alessandro: 34, 225, 259
Pico della Mirandola, Giovanni: 242
Pieri, Marzia: 9, 19, 25, 35, 42, 55, 117
Pietrasanta, Plinio: 71
Pigatti, Francesco: 278
Pigna, Giovan Battista (Giovan Battista
Nicolucci): 220-22
Pirrotta, Nino: 63
Pisani, Francesco: 67
Piscini, Angela: 274
Pistorelli, Celso: 120
Pittaluga, Stefano: 19, 21
Plaisance, Michel: 31
Platina, Bartolomeo: 175, 190
Platone: 14, 24, 28, 32, 34, 40, 84, 141,
167-68, 170, 173, 177, 190-91,
210, 225
Plauto, Tito Maccio: 19, 263

- Plinio Cecilio Secondo (P. il giovane): 216
 Plutarco: 120, 167, 210, 252
 Poggi, Beltramo: 16
 Poliziano, Angelo (Ambrogini): 29, 63
 Poma, Luigi: 222
 Pontano, Giovanni: 168, 179, 203, 206, 242
 Ponzoni, Giulio Ponzio: 41
 Poppi, Antonino: 10
 Porciani, Elena: 15
 Porro, Antonietta: 16
 Possevino, Antonio: 38, 171, 231
 Povoledo, Elena: 57, 63
 Pozza, Neri: 11
 Pozzi, Mario: 10
 Preto, Paolo: 59
 Priuli, Matteo: 67
 Procaccioli, Paolo: 12, 71
 Prodi, Paolo: 218, 233
 Prosperi, Adriano: 86, 167, 218, 226
 Pucci, Giuseppe: 113
 Quadrio, Francesco Saverio: 18, 265
 Quaglioni, Diego: 169
 Quarta, Daniela: 112, 146, 275
 Questa, Cesare: 16
 Quilici, Piccarda: 285
 Quondam, Amedeo: 14, 167, 259
 Rädle, Fidel: 238
 Raimondi, Ezio: 34
 Ravenna, Cardinale di: v. Accolti, Benedetto
 Raverta, Ottaviano: 56, 280-81
 Rayevsky, Inna: 12
 Redrizzati, Fausto: 18
 Refini, Eugenio: 91, 168, 255
 Regio, Raffaele: 125-26, 128
 Reidy, Denis V.: 71
 Reinhard, Wolfgang: 218, 233
 Reiss, Timothy: 10
 Renata di Valois (Renata di Francia): 37, 43, 274
 Revard, Stella Purce: 238
 Riccò, Laura: 55-56, 65-66, 104, 220, 223
 Ricco, Renato: 31, 203
 Richardson, Brian: 56
 Ridolfi, Piero di Lorenzo: 66, 267
 Ripa, Cesare: 83, 97, 199
 Ritrovato, Salvatore: 220
 Roaf, Christina: 12, 36, 40, 44-45, 47, 49, 72-73, 228-29, 241
 Robortello, Francesco: 34, 224-27, 231, 243, 259
 Rochon, André: 12
 Romagnani, Gian Paolo: 18
 Romagnoli, Gaetano: 11
 Romei, Giovanna: 270
 Romera Pintor, Irene: 12, 43, 120, 146
 Romm, James S.: 238
 Roncaccia, Alberto: 253
 Rondi, Gian Luigi: 111
 Rossi, Nicolò: 121
 Rossi, Sergio: 26
 Rozzo, Ugo: 11
 Rucellai, Giovanni: 11, 23-24, 26, 29-33, 80, 84, 104, 173-74, 224, 254
 Ruffini, Franco: 17
 Ruggio, Luca: 10
 Ruggirello, Fabio: 10, 27
 Ruscelli, Girolamo: 26, 70-73, 87, 126, 263, 268, 270
 Ruzante: v. Beloco, Angelo
 Ryan, Eugene E.: 226
 Ryan, Lawrence V.: 238
 Sabba da Castiglione: 178
 Sabbio, Vincenzo: 276
 Sacchi, Bartolomeo: v. Platina, Bartolomeo
 Saïd, Suzanne: 225
 Saladin, Jean Christophe: 16
 Salicato, Altobello: 276
 Salkever, Stephen G.: 181
 Salutati, Coluccio: 242
 Salviati, Alamanno di Piero: 66, 267
 Salviati, Giovanni (cardinale): 23

- Salviati, Leonardo (o Lionardo): 34, 65-66, 259
- Salvioli, Carlo: 285
- Salvioli, Giovanni: 285
- Sampson, Lisa M.: 71
- Sansovino, Jacopo: 270
- Santoro, Marco: 56
- Santus, Cesare: 86
- Sapegno, Natalino: 9
- Sarnelli, Mauro: 9
- Sasso, Gennaro: 242
- Saulini, Mirella: 112, 275
- Savarese, Nicola: 11, 35
- Savettieri, Cristina: 225, 227, 229
- Saviano, Ottavio: 272
- Saxonhouse, Arlene W.: 181
- Scaligero, Giulio Cesare: 34
- Scarpati, Claudio: 12, 172, 232
- Scarpellini, Angelo: 75
- Schapira, Elisabeth: 15
- Schellhase, Kenneth C.: 171, 193
- Schiesaro, Alessandro: 238
- Schironi, Francesca: 224, 235, 239, 241
- Schmitt, Arbogast: 11
- Scitarca, Aurelio: v. Cicuta, Aurelio Natale
- Scutellari, Giacomo: 277
- Segni, Bernardo: 34, 225
- Seidel Menchi, Silvana: 86
- Selmi, Elisabetta: 31
- Seneca, Lucio Anneo: 19-22, 25, 27, 32, 37, 41, 52, 57, 74, 76, 86, 110-14, 118, 122, 160, 174, 191-92, 210, 216, 238, 240, 254, 256, 271, 276
- Senellart, Michel: 171
- Senofonte: 32, 210, 216
- Serafini, Alessandro: 67
- Serlio, Sebastiano: 17
- Sessa, Melchiorre: 52
- Sessa, Riccardo: 277
- Severini, Maria Elena: 136
- Sforza Pallavicino, Pietro: 226
- Sherman, Nancy: 224
- Siculo, Diodoro: 128
- Siekiera, Anna: 243
- Silvestrini, Marina: 120
- Simeoni, Gabriello: 125
- Sirena, Pietro: 125
- Sirera, Josep Lluís: 146
- Soderini, Pier: 32-33
- Sofocle: 17, 23-25, 41-42, 68, 101, 103, 109-111, 173, 259, 276
- Solervicens, Josep: 225
- Solimano, Giannina: 37
- Sorella, Antonio: 23
- Sozzini, Lelio: 274
- Sparks, Simon: 8, 19
- Spera, Francesco: 25, 30-31, 272
- Speroni, Sperone: 11-12, 14, 23, 27, 29, 33-34, 38, 44-50, 52-53, 55, 57, 69, 72-73, 75-76, 80, 84-85, 90-91, 96, 100, 103-04, 106-07, 109, 124, 126, 157, 167, 173, 195, 220-21, 224-25, 228-31, 234, 239, 241, 253, 256-57, 263, 275, 279
- Spiga, Massimiliano: 253
- Spinelli, Alessandro: 17, 56, 80, 91-92, 104-05, 110, 120-22, 133, 138, 146, 158, 165, 167, 173, 176, 178, 184-86, 188, 196, 201, 212-13, 222, 227, 243, 246-47, 252, 254, 260, 280-81
- Spini, Giorgio: 71
- Spontone, Ciro: 171
- Stackelberg, Jürgen von: 193
- Stampa, Gaspara: 144
- Stäuble, Antonio: 27, 253
- Stazio, Publio Papinio: 22, 239
- Stegmann, André: 171
- Steiner, George: 8, 181
- Stinton, T. Ch. W.: 224
- Stolleis, Michael: 28
- Strozzi il vecchio, Giovan Battista: 62-63, 66, 118-19, 267
- Sulpizio da Veroli, Giovanni: 19

- Tacito, Publio Cornelio: 168, 172, 193, 199, 248
 Tafuri, Giovanni Bernardino: 75, 122, 281
 Tanant, Myriam: 11
 Taranto, Domenico: 28
 Tasso, Bernardo: 125
 Tasso, Torquato: 11-12, 26, 109, 220, 222, 253, 264
 Tavoni, Maria Gioia: 56
 Tedeschi, John: 86
 Terenzio Afro, Publio: 19, 22, 109, 152
 Terpening, Ronnie H.: 12, 135, 174, 188
 Terrusi, Leonardo: 135
 Terzoli, Maria Antonietta: 56
 Tibullo, Albio: 192
 Tiepolo, Stefano: 57
 Tiraboschi, Girolamo: 50, 265
 Tisconi Benvenuti, Antonia: 9, 19
 Todisco, Elisabetta: 120
 Toffanin, Giuseppe: 111
 Tolomei, Claudio: 38
 Tomassini, Stefano: 124, 271
 Tommaso d'Aquino: 190, 238, 242
 Tonelli, Natascia: 238
 Toppi, Niccolò: 122, 281
 Torelli, Pomponio: 12, 29, 44, 169, 253-55, 258
 Torino, Alessio: 16
 Torrentino, Lorenzo: 66, 267-68, 274
 Toschi, Luca: 55
 Trebbi, Giuseppe: 67
 Trebbi, Maurizio: 26
 Trevet, Nicholas: 20-21
 Trissino, Gian Giorgio: 11, 17, 23-29, 34, 38, 49, 56, 66, 68-69, 80, 84, 104, 113, 119, 196, 224, 228, 242, 249, 253, 257
 Trivero, Paola: 10
 Trovato, Paolo: 56, 72, 124
 Trovato, Roberto: 115, 266
 Turrini, Miriam: 218
 Uglione, Renato: 113
 Uguccione da Pisa: 20
 Ulpiano, Domizio: 190
 Ulysse, Georges: 18
 Urbini, Silvia: 120
 Urso, Gianpaolo: 123
 Valeri, Stefano: 26
 Valeriano, Pierio (Giovanni Pietro Bolzani dalle Fosse): 83
 Valgrisi, Vincenzo: 45
 Valla, Giorgio: 221, 225
 Valla, Lorenzo: 33, 242
 Van Zyl Smit, Betine: 224
 Varallo, Franca: 146
 Varchi, Benedetto: 23-23, 30-31, 263-64
 Vasoli, Cesare: 28, 167, 225
 Vazzoler, Franco: 9
 Vecellio, Tiziano: 86, 279
 Vela, Claudio: 238
 Venier, Domenico: 125, 279
 Ventricelli, Luca: 220
 Ventrone, Paola: 10
 Venturi, Franco: 71
 Verardi, Marcellino: 219
 Verdino, Stefano: 12, 31, 117
 Verdizzotto, Giovan Mario: 86
 Vernant, Jean-Pierre: 182
 Vescovo, Piermario: 21
 Vettori, Piero: 34, 221, 227, 259
 Vidal-Naquet, Pierre: 182
 Villa, Claudia: 21
 Villani, Carlo: 281
 Villari, Rosario: 171-72
 Villari, Susanna: 11, 14, 40, 47, 70, 76, 86, 116, 120, 220, 273
 Vinay, Valdo: 71
 Virgilio Marone, Publio: 22, 45, 58, 102, 256, 264
 Viroli, Maurizio: 28
 Vitruvio Pollione, Marco: 19
 Von Fritz, Kurt: 224
 Vuillermoz, Marc: 10, 90

- Waage Petersen, Lene: 146
Wehr, Christian: 143
Weinberg, Bernard: 10, 38, 45
Willaert, Adrian: 279
Williamson, Marilyn L.: 120
Witt, Ronald G.: 13
Zaccaria, Vittorio: 59, 140
Zanella, Antonio: 123
Zancaruolo, Carlo: 77-78
Zanin, Enrica: 10-11, 90, 225, 251
Zantani, Antonio: 279
Zara, Ottaviano: 7, 56, 67, 74-77, 90, 101, 104-05, 110, 114-15, 124, 134, 137, 140, 165, 182-83, 185, 222, 231, 254-55, 260, 280, 281-82
Zarka, Yves-Charles: 170
Zarri, Gabriella: 146, 169, 233
Zecchini, Giuseppe: 198
Zonara, Giovanni: 116
Zorzi, Ludovico: 9, 63
Zucchi, Enrico: 21.



BIBLIOTECA DI STUDI E TESTI ITALIANI

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

Comitato scientifico

Paolo Borsa, Pierantonio Frare,
Christian Genetelli, Uberto Motta, William Spaggiari

Segreteria di redazione

Sandra Clerc e Giacomo Vagni

.12.

1. *Tra grido e sogno. Forme espressive e modelli esperienziali nell'Allegria di Giuseppe Ungaretti*. Atti del convegno (Friburgo, 20-21 marzo 2014), a cura di Uberto Motta, I Libri di Emil, Bologna, 2015
2. *Marino 2014*. Atti della giornata di studi (Friburgo, 4 settembre 2014), a cura di Sandra Clerc e Andrea Grassi, I Libri di Emil, Bologna, 2016
3. *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici*. Atti del convegno (Friburgo, 8-9 giugno 2016), a cura di Uberto Motta e Giacomo Vagni, I Libri di Emil, Bologna, 2017
4. Maria Chiara Tarsi, *Studi sulla poesia femminile del Cinquecento*, I Libri di Emil, Bologna, 2018
5. *Eroine tragiche nel Rinascimento*. Atti del convegno (Friburgo, 29-30 novembre 2017), a cura di Sandra Clerc e Uberto Motta, I Libri di Emil, Bologna, 2019
6. Giovan Battista Marino, *Laglime*, a cura di Alessandro Regosa, I Libri di Emil, Città di Castello, 2020
7. *Giuseppe Parini. Nuove prospettive dopo il centenario*. Atti del Convegno internazionale di studi (Friburgo, 17-18 ottobre 2018), a cura di Uberto Motta, Stefania Baragetti, Maria Chiara Tarsi, I Libri di Emil, Città di Castello, 2021.
8. Maiko Favaro, *Le virtù del nobile. Precetti, modelli e problemi nella letteratura del secondo Cinquecento*, I Libri di Emil, Città di Castello, 2021.

9. *Sintassi e rinnovamento della poesia tra Ottocento e Novecento*. Atti del convegno (29 novembre 2019), a cura di Sara Pacaccio, I Libri di Emil, Città di Castello, 2022.
10. Gabriello Chiabrera, *Ruggiero*, Edizione critica e commento a cura di Alessandro Corrieri, I Libri di Emil, Città di Castello, 2022.



Finito di stampare nel mese di Novembre 2022
da GESP- Città di Castello (PG)
per conto di Odoya srl