

ARIANNA CAPIROSSI

*Innesti comici in contesti tragici:
presenze plautine e terenziane nelle tragedie di Giovan Battista Giraldi Cinzio*

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

ARIANNA CAPIROSSI

*Innesti comici in contesti tragici:
presenze plautine e terenziane nelle tragedie di Giovan Battista Giraldi Cinzio*

All'interno delle opere critiche e letterarie di Giovan Battista Giraldi Cinzio si riscontrano molteplici riferimenti alle commedie di Plauto e Terenzio. Giraldi, infatti, adduce spesso l'esempio dei due commediografi latini per giustificare le eterodosse scelte formali e contenutistiche applicate alle proprie tragedie. Il principale inserto di natura formale tratto dalla commedia classica e introdotto in tragedia è il prologo separato. Tra le scelte di contenuto, invece, la più eclatante è l'inserimento del lieto fine a conclusione di un testo tragico. Il rimando all'auctoritas di Plauto diventa determinante nel momento in cui Giraldi giustifica l'inserimento di elementi comici nella materia tragica, rifacendosi in particolare alla definizione di «tragicomoedia» enunciata dall'autore latino nell'«Amphitruo». Le fonti terenziane e plautine sono solitamente citate da Giraldi in maniera esplicita; tuttavia, egli ne fa anche un interessante uso implicito, ad esempio nel prologo dell'«Altile». Nel presente intervento forniremo un saggio delle riprese delle commedie di Plauto e Terenzio contenute nella produzione critica e teatrale di Giraldi, riservando una particolare attenzione a sei elementi tratti dal genere comico ed inseriti in quello tragico. Presenteremo inoltre una breve ricognizione delle edizioni di Plauto e Terenzio circolanti nell'ambiente di Giraldi.

Giovan Battista Giraldi Cinzio, professore dello Studio di Ferrara e uomo di corte, è, nel Rinascimento italiano, il drammaturgo che vanta il primato della rappresentazione di tragedie in lingua volgare, come spiega in un'importante lettera del 1541 al duca Ercole II d'Este: «[...] doppio tanti secoli ho rinnovato l'uso dello spettacolo delle tragedie, il quale era poco meno che andato in obliuione»¹; rivendica questo primato anche nel *Discorso intorno al comporre delle comedie et delle tragedie* (d'ora in poi *DCT*) di poco posteriore (1543)²: «[...] ai nostri tempi hanno avuto da me principio le rappresentazioni delle tragedie, per tanto spazio di anni tralasciate [...]»³. Alla corte ferrarese il genere tragico costituiva quindi una novità⁴.

Giraldi fu del tutto consapevole della portata innovativa della propria operazione di recupero e rappresentazione di tragedie a Ferrara, città che dalla fine del Quattrocento aveva sviluppato una ricca tradizione teatrale pressoché interamente votata al genere comico⁵. I numi tutelari della

¹ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di Susanna Villari, Messina, Sicania, 1996, lettera n. 23, p. 165, righe 349-351. A proposito della lettera, la curatrice specifica: «La lettera, scritta al duca di Ferrara per confutare alcune critiche mosse contro la sua tragedia *Didone*, costituisce il primo importante documento della speculazione teorica giraldiana relativa al genere tragico. Cosciente di aver operato con le sue sperimentazioni un rinnovamento del genere, Giraldi diede l'avvio ad una serie di riflessioni critiche [...], collocandosi, per l'originale interpretazione dei canoni aristotelici e per l'individuazione di un intimo legame tra scrittura tragica ed esigenze di rappresentazione, in una posizione singolare nell'ambito del teatro cinquecentesco» (ID., *Carteggio*, cit., p. 153, n. 1).

² Data contestata da PHILIP RUSSELL HORNE, *The Tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi*, Oxford, Oxford University Press, 1962, pp. 25-26, ma accettata da Susanna Villari (GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di Susanna Villari, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002, p. XII).

³ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Discorsi*, cit., p. 279, righe 24-26.

⁴ Su questo punto, cfr. ID., *Discorsi*, cit., p. 274, n. 4.

⁵ «A Ferrara perno della fortuna del teatro antico era stata la scuola di Guarino Guarini. Non a caso dunque è nella città di Guarino, di Niccolò Da Correggio, di Matteo Maria Boiardo che si celebrò il trionfo delle recite di volgarizzamenti [...]. [...] per un buon cinquantennio furono soprattutto i volgarizzamenti plautini e terenziani, talvolta debitamente rinfrescati, a godere del favore del pubblico» (GIORGIO PADOAN, *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova, Piccin, 1996, p. 9). Per uno sguardo generale sulla commedia umanistica, rimando al fondamentale ANTONIO STÄUBLE, *La commedia umanistica del Quattrocento*, Firenze, Istituto

rinascita del comico furono Plauto e Terenzio, che in particolare Ariosto studiò, tradusse e riprese nelle proprie commedie⁶. Giralaldi, nel *DCT*, riconobbe il successo delle commedie ariostesche: «tra noi oggidì le lodevoli sono di una sola maniera, e sono quelle che imitano quelle dell'Ariosto»⁷, e stilò una classifica delle migliori, ovvero, nell'ordine, la *Cassaria*, la *Lena* e i *Suppositi*⁸. Giralaldi sapeva di non poter prescindere dalla tradizione teatrale della propria città, che riattivò l'arte dello spettacolo d'impronta classica proprio attraverso il genere comico. Egli non aveva però alle spalle esempi ferraresi di scrittura tragica elaborata a scopo rappresentativo; tant'è che nella già citata lettera a Ercole II sulla *Didone*, descrivendone le modalità di stesura e rappresentazione, non potendo rifarsi a una tradizione precedente, riprese quella comica, citando la traduzione in prosa del *Miles* di Plauto ad opera di Celio Calcagnini⁹ e quella dell'*Andria* e dell'*Eunucos* di Terenzio ad opera di Ariosto¹⁰.

Giralaldi, chiamato a inserirsi in una tradizione teatrale resa illustre dal genere comico, non si esime dal trarre dalla commedia quei moduli che l'avevano resa gradita agli spettatori, per inserirli nel genere ch'egli stesso voleva riattivare, ovvero la tragedia. Questi moduli, che il presente articolo individua e descrive, sono sei: la *fabula ficta*; il prologo separato; il lieto fine; i personaggi con funzioni protatiche; l'agnizione (in vista di un lieto fine); la favola doppia.

Nella prima tragedia di Giralaldi, l'*Orbecche*, troviamo ben due innesti di moduli formali tipicamente comici, ovvero la *fabula ficta* (la trama d'invenzione) e il prologo separato, che, come vedremo, sono strettamente correlati. Per giustificare gli innesti, negli scritti critici Giralaldi tenta cautamente di superare l'invalsa distinzione binaria tra genere comico e genere tragico, proponendo una teoria in cui a differenziarle è solo il tipo di azione e di ambientazione: illustre e reale per la tragedia, popolare e civile per la commedia. Dato ciò, le restanti caratteristiche possono essere considerate comuni ai due generi di spettacolo. Tuttavia, il divieto della mescolanza degli stili era ancora diffuso: rilanciato da Diomede Grammatico nel IV secolo¹¹, fu tramandato dai manoscritti medievali e infine fu ripreso da Benedetto Riccardini agli inizi del Cinquecento¹². In seguito

Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1968, dove a p. 200, n. 1 compare una lista delle rappresentazioni classiche che ebbero luogo a Ferrara dal 1486 al 1543: appare evidente la continuità della fortuna delle commedie plautine e terenziane per almeno un ventennio (tra il 1486 e il 1508).

⁶ «Proprio mentre l'Ariosto veniva così meglio sottolineando l'originalità delle sue commedie rispetto alle antiche, al cui modello continuava peraltro a mantenersi sostanzialmente fedele, il duca Alfonso, volendo dare una recita in francese in onore di Renata di Valois sposa del suo primogenito Ercole, richiese al letterato – che aveva già avuto esperienze in proposito – di approntare un volgarizzamento dei *Menaechmi* allo scopo di agevolarne la successiva traduzione; e Ludovico promise a ciascun atto dei versi italiani che aiutassero la comprensione di chi non avesse conoscenza del francese. E cosa analoga pare abbia fatto per l'*Aulularia*, forse rappresentata nel 1530. Per incarico del duca l'Ariosto avrebbe altresì volgarizzato le terenziane *Andria* ed *Eunucos*; ma di tutti questi lavori è rimasta solo mera notizia» (GIORGIO PADOAN, *L'avventura della commedia rinascimentale*, cit., pp. 55-56).

⁷ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, cit., p. 234, righe 14-15.

⁸ Ivi, p. 223, righe 11-13.

⁹ ID., *Carteggio*, cit., lettera n. 23, p. 155, riga 66.

¹⁰ Ivi, p. 156, riga 80.

¹¹ DIOMEDE GRAMMATICO, *Ars grammatica*, III, in *Grammatici Latini*, a cura di Heinrich Keil, I, Leipzig, Teubner, 1857, pp. 487-488.

¹² BENEDETTO RICCARDINI, *De tragoedia*, in *Senecae tragoediae*, Florentiae, studio et impensa Philippi de Giunta, 1506, f. a4r. Vedere inoltre BENEDETTO RICCARDINI, *De partibus tragoediae*, in *Senecae tragoediae*, cit., ff. a4v-a5r, in cui tuttavia la fonte è principalmente Evanzio, *De fabula*, 4, 2; qui troviamo una netta opposizione tra commedia e tragedia, che sembra non lasciare spazio a sovrapposizioni tra i due generi: «Tragoediae partes sex esse demonstrat Aristoteles, quae utique sunt: fabula, mos, dictio, sententia, visus et melopoeia. Tragoediae

vedremo come Giraldis riesca a giustificare l'ibridazione tra i generi, attraverso le breccie lasciate aperte dagli antichi teorici.

Nel *DCT*, Giraldis spiega che attraverso le fonti antiche si suole attribuire alla commedia una trama d'invenzione, e invece, alla tragedia, una trama storica¹³. In contrasto con la tradizione, egli afferma: «io tengo che la favola tragica si possa così fingere dal poeta, come la comica»¹⁴, proponendo un'interpretazione alternativa dei testi teorici di Aristotele¹⁵, Orazio¹⁶, Cornuto¹⁷. Secondo Giraldis, è vero che i teorici antichi consigliano, per la tragedia, l'inserimento di una trama storica; tuttavia, questo assunto non è da intendersi in maniera prescrittiva, ma come una raccomandazione¹⁸. In particolare, sostiene che Orazio, affermando «<Siquid inexpertum scaenae committis et audes / Personam formare> novam, servetur ad imum / Qualis ab incepto processerit [...] Rectius Iliacum carmen deductis in actus / Quam si proferres ignota indictaque primus»¹⁹, con i termini «ignota indictaque» si stia riferendo a un'ipotetica trama («favola») tragica «ignota e inaudita», che viene sconsigliata ma comunque permessa. Lo stesso evince da Cornuto-Evanzio, il quale con un «saepe» rende facoltativa la scelta di un argomento storico, che resta nondimeno preferibile: «tragoedia saepe de historia fide petitur»²⁰. In questo modo, Giraldis deduce che l'utilizzo della *fabula ficta* sia concesso anche in tragedia; egli, per difendere le proprie scelte drammaturgiche, aggira la norma del genere tragico rintracciando e sfruttando le deroghe deducibili dai testi teorici antichi. Per avvalorare ulteriormente la propria opinione, sostiene che una trama inventata coinvolga maggiormente l'attenzione dello spettatore, e conforta l'argomento con un *exemplum* scaturito dalla propria esperienza di corago: «Et che la finta favola habbia questa forza, l'esperienza l'ha mostrato ne la mia *Orbecche* [...] tutte queste volte ch'ella si è rappresentata»²¹.

Giraldis, all'interno della propria produzione letteraria, diede uno spazio progressivamente sempre più ampio alle tragedie a *fabula ficta*, che gli permettevano di gestire la favola e il suo

pene omnia accidunt, quae comoediae accidere in Terentii fabulis diximus. Sed illud non est praetereundum, inter tragoediam et comoediam hoc interesse, quod in tragoediam heroes, duces, reges introducuntur, in comoediam mediocres hominum fortunae; in tragoedia, timores magni exprimuntur, in comoedia, parvi et humiles impetus; in tragoedia tristes exitus et funesti habentur, in comoedia vero laeti sunt exitus actionum; in tragoedia tranquilla sunt prima, et turbulenta ultima, et converso in comoedia; fugienda vita in tragoedia exprimitur, in comoedia capessenda; in tragoedia saepius de historica fide petitur, de fictis argumentis comoedia est; cothurnis in tragoedia, in comoedia soccis utimur». Benedetto Riccardini, detto il Filologo, curò per Filippo Giunti l'edizione delle commedie di Terenzio (1505) e delle tragedie di Seneca (1506, postuma). Segnalo una traduzione in francese del *De tragoedia* e del *De partibus tragoediae* (basata però sulla versione contenuta nell'edizione ascensiana delle tragedie senecane pubblicata a Parigi nel 1514): BENEDETTO RICCARDINI, *La Tragédie e Les éléments de la tragédie*, in MAURICE LEBEL, *Josse Bade dit Badins (1462-1535). Préfaces de Josse Bade (1462-1535)*, Louvain, Peeters, 1988, pp. 145-146 e pp. 146-149. Sto curando un'edizione del *De tragoedia* e del *De partibus tragoediae* per il mio progetto di tesi dottorale sulla ricezione dello stile di Seneca tragico nel Quattrocento e Cinquecento italiano, in corso di completamento presso l'Università degli Studi di Firenze.

¹³ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, cit., p. 214, righe 13-27.

¹⁴ Ivi, righe 29-30.

¹⁵ ARISTOTELE, *Poetica*, 1451b.

¹⁶ ORAZIO, *Ars poetica*, 125-127; 129-130.

¹⁷ EVANZIO, *De fabula*, 4, 2. Per la difficile distinzione tra Evanzio, Donato e Cornuto nel Cinquecento, cfr. GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, cit., p. 215, n. 2.

¹⁸ ID., *Discorsi*, p. 214, righe 30-33 e p. 215, righe 1-10.

¹⁹ ORAZIO, *Ars poetica*, 125-127; 129-130 citato in GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, cit., p. 214, riga 33 e p. 215, righe 1-4.

²⁰ Cfr. nota 16.

²¹ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, cit., p. 217, riga 27 e p. 218, riga 1.

scioglimento a piacere, a differenza delle tragedie di argomento storico, come la *Didone* e la *Cleopatra*, che pure avevano segnato la prima stagione del suo teatro²².

Dall'utilizzo di una trama d'invenzione deriva la necessità d'inserire un secondo modulo comico funzionale alla rappresentazione, ovvero il prologo separato. Esso si definisce «separato» in quanto non fa parte della favola, bensì viene anteposto ad essa, e pronunciato da un personaggio che non prende parte all'azione. La sua principale funzione è quella di presentare al pubblico la sintesi (e gli eventuali antefatti) della trama, in quanto inedita.

Secondo Giraldi, il prologo è una delle quattro parti fondamentali che concorrono a conferire «grandezza» (cioè, corpo) a una commedia o a una tragedia, insieme all'episodio, all'esodo e al coro²³. Il prologo viene definito così: «quella parte ch'è posta innanzi al primo choro»²⁴. Tuttavia, poiché le commedie dei Romani, come quelle coeve, sono prive di cori, in quanto ad esse «non convenevoli»²⁵, Giraldi raffina la sua definizione affermando che, per le commedie, è il primo atto a dover essere identificato come prologo. Il prologo implica un tipo di contenuto ben preciso, «perché comunemente in questa prima parte si dà (come nelle tragedie fe' più largamente di ogniuno Euripide) un gran saggio dell'argomento della favola»²⁶. Insomma, il prologo è la sezione introduttiva del testo in cui viene illustrato al lettore (o allo spettatore) il *plot* che la commedia o la tragedia andrà a sviluppare.

Dopo aver enunciato la definizione generale di prologo, Giraldi precisa la nozione di «prologo separato», da cui si evince che si tratta di un dispositivo prettamente comico:

Che anchora che da' Romani fusse dato il prologo alla comedia, distinto dalle altre parti di essa [...], non si può dire tal prologo parte della favola; perché non ha legamento alcuno coll'attione che nella favola si tratta, né a quel modo si recita che si recitano le altre parti²⁷. Però che colui che fa il prologo il fa o in persona del poeta o in commendatione della favola, il quale non si può né si dee introdurre nell'attione²⁸.

Inoltre, esponendo le funzioni attribuibili al prologo separato, gli autori che Giraldi prende a riferimento sono esclusivamente Plauto e Terenzio²⁹:

[il prologo] col quale o narravano l'argomento della favola, come è costume di Plauto, o ci insegnavano, insieme con l'argomento, la qualità di essa, come fe' il medesimo nel prologo dell'*Amphitrione*, mostravano la intentione del poeta, come si vede negli *Adelphi*, o vero che cercavano grata attenzione, come nell'*Ecira*, o vero che iscusavano et difendevano il poeta dalle

²² Cfr. LAURA RICCÒ, *Il teatro secondo le "correnti occasioni"*, in «Studi italiani», 34, 2005, pp. 5-39: 22 sgg.

²³ «Hora [...] ragionerò delle parti ch'appartengono alla grandezza della favola; perché bisogna [...] che, s'ella dee riuscire vaga et leggiadra, habbia convenevole quantità, et le parti ch'a quella appartengono, con dicevole congiunte insieme, la mostrino tutta agli spettatori. Sono, adunque, le parti che si ricercano alla grandezza della favola, il prologo, l'episodio, l'esodo, il choro» (GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, cit., p. 273, righe 27-33 e p. 274, riga 1).

²⁴ «Nelle tragedie greche et latine et volgari insino ad hora scritte, non è altro il prologo che quella parte ch'è posta innanzi al primo choro» (ivi, p. 274, riga 5).

²⁵ Ivi, p. 274, riga 10.

²⁶ Ivi, p. 274, righe 12-14.

²⁷ Rimarchiamo la costante attenzione di Giraldi agli aspetti rappresentativi del testo.

²⁸ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, cit., p. 275, righe 9-15 e p. 276, righe 1-5.

²⁹ Per un saggio generale sulle funzioni del prologo nella commedia italiana del Cinquecento, da cui ho tratto questa terminologia, rimando ad ALESSANDRO RONCONI, *Prologhi «plautini» e prologhi «terenziani» nella commedia italiana del '500*, nell'opera collettiva *Il teatro classico italiano nel '500*, Atti del Convegno, Roma, 9-12 febbraio 1969, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1971, pp. 197-214.

calunnie a lui date dagli invidiosi et malevoli, come veggiamo nell'*Andria* et nell'*Eunuco*, mostrando da quale autore greco era stata tolta la favola³⁰.

Le funzioni individuate da Giraldi sono cinque: funzione “narrativa” («narravano l'argomento della favola»)³¹; funzione “qualificativa” («ci insegnavano [...] la qualità [della favola]»)³²; funzione “esplicativa” dello scopo del poeta («mostravano la intentione del poeta»)³³; funzione “di *captatio benevolentiae*” («cercavano grata attenzione»)³⁴; funzione “*excusatoria et defensoria*” («discusavano et difendevano il poeta dalle calunnie a lui date dagli invidiosi et malevoli»)³⁵.

Si è visto che Giraldi, descrivendo forma, obiettivi e peculiarità del prologo, fornisce esempi tratti dalle tragedie di Plauto (*Amphitruo*) e Terenzio (*Adelphoe*, *Hecyra*, *Eunuchus*). Egli spiega che il prologo non può essere parte della favola perché non si recita come le altre parti pertinenti alla vicenda drammatica, in quanto esposto da un personaggio che non prende parte all'azione. Il prologo si configura così come «una giunta» posta alla favola «per disporre gli animi degli spettatori alla attenzione, o per conciliare insieme benevolenza al poeta»³⁶; Giraldi insiste sulla sua funzione di *captatio benevolentiae*, che lo rende un dispositivo funzionale specialmente nell'ottica di una rappresentazione. Esso infatti risulta fondamentale per fornire al pubblico gli elementi essenziali per comprendere una trama nuova (funzione che abbiamo definito “narrativa”), che era d'uso comune per la commedia, e al contrario inconsueta per la tragedia, che tradizionalmente trattava le vicende di personaggi storici o mitologici già conosciuti dagli spettatori. Per esporre, e insieme sostenere, le novità formali introdotte in tragedia (argomento d'invenzione, prologo separato), Giraldi adopera spesso il prologo con funzione “esplicativa” ed “*excusatoria et defensoria*”, tipicamente terenziane. Questo accade, ad esempio, nei prologhi dell'*Orbecche* (vv. 1-6):

Essere non vi dee di meraviglia,
Spettatori, che qui venut'i sia
Prima d'ognun, col prologo diviso
Da le parti che son ne la Tragedia,
A ragionar con voi, fuor del costume
De le Tragedie e de' Poeti antichi:
Perché non altro che pietà di voi
Mi ha fatto, fuor del consueto stile,

³⁰ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, cit., p. 275, righe 9-15 e p. 276 riga 1.

³¹ Tra virgolette alte inserisco i termini da me coniat per definire ciascuna delle cinque funzioni individuate da Giraldi per il prologo. In nota, specifico a quale terminologia già in uso possono essere associati. La funzione che ho indicato come “narrativa” per avvicinarmi al predicato verbale giraldiano («narravano») si definisce comunemente «informativa» o «argomento» (cfr. ALESSANDRO RONCONI, *Prologhi*, cit., p. 197). Similmente, Evanzio definì questo tipo di prologo «argumentativus» (EVANTHIUS, *De comoedia*, 7, 2; cfr. ALESSANDRO RONCONI, *Prologhi*, cit., p. 198).

³² Questa funzione non è stata altrimenti designata. Giraldi si riferisce a un prologo in cui viene enunciato il genere dello spettacolo (infatti, l'esempio è l'*Amphitruone*, in cui nel prologo si annuncia che si tratta di una «tragicomoedia»).

³³ Anche questa funzione non è altrimenti designata. Giraldi, portando come esempio gli *Adelphoe*, intende probabilmente dire che nel prologo il poeta si sofferma sul proprio scopo, che per Terenzio era mettere in scena un soggetto nuovo per la commedia latina (Terenzio, tuttavia, lo affermò per difendersi dalle accuse di plagio: si ricade dunque nella quinta funzione, cfr. n. 32).

³⁴ È il tipo di prologo «commendativus» individuato da Evanzio (EVANTHIUS, *De comoedia*, 7, 2; cfr. ALESSANDRO RONCONI, *Prologhi*, cit., p. 198).

³⁵ Ronconi definisce questo prologo «giustificativo e apologetico», oppure «polemico ed apologetico» (ALESSANDRO RONCONI, *Prologhi*, cit., p. 197 e 199); per Evanzio, esso era «relativus» (EVANTHIUS, *De comoedia*, 7, 2; cfr. ALESSANDRO RONCONI, *Prologhi*, cit., p. 198).

³⁶ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, cit., p. 276, righe 10-11.

Qui comparir, di maraviglia pieno.
 [...]

Onde, perché di lui non vi dogliate
 (Senza riguardo avere a l'uso antico)
 Il poeta m'ha fatto or comparire
 A dar di ciò c'ha ad avvenire indizio³⁷.

dell'*Altile* (vv. 1-17, vv. 27-31, vv. 37-43, vv. 86-97):

Certa cosa è, che quanto è qui prodotto
 si genera e corrompe e muta e varia,
 o tutto o in parte; e ch'è l'uomo nel Mondo
 di libero volere, e ch'è in suo arbitrio,
 ove meglio gli par, piegar la mente.
 E perciò crede ora il Poeta nostro
 che sì ferme non sian le leggi poste
 a le Tragedie, che non gli sia dato
 uscir fuor del prescritto in qualche parte,
 per ubidire a chi comandar puote
 e servire a l'età, a gli Spettatori
 e a la materia, non più tocca inanzi
 o da Poeta antico o da moderno.
 Et egli tien per cosa più che certa
 che s'ora fusser qui i Poeti antichi,
 cercherian sodisfare a questi tempi,
 a' Spettatori, a la materia nova
 [...].
 Dunque ha voluto ora il Poeta nostro
 in questa nova favola servirsi
 di quel che l'uso e l'età nostra chiede
 (quanto però dicevole gli è parso),
 per sodisfare a chi sodisfar deve.
 [...]
 Se adunque, in qualche parte, egli ha voluto
 usar se stesso, uscir de l'uso antico,
 come ch'egli mi faccia comparire
 prima che quanti son nella Tragedia,
 stimato egli ha che questa età il ricerchi,
 oltra la novità de la Tragedia,
 pur testé nata [...].
 Or piacciavi di dar lor grata udienza,
 e se sentite alcun pur che riprenda
 il Poeta, che fatto comparire
 abbia me fuor di quel costume antico,
 nè lo possan quetar le ragion dette
 (che non vi mancan quei che son sì fermi
 ne le sentenze lor, che sprezzan l'altre,
 o che non sanno mai muovere il piede
 se no 'l ripongon ne l'altrui vestigia),
 dite lor voi, a cui servizio io sono
 or qua venuto, che per voi comparso
 son pria de gli altri [...] ³⁸.

³⁷ GIOVAN BATTISTA GIRALDI, *Orbecche. Il prologo*, in *Teatro del Cinquecento. Tomo I. La tragedia*, a cura di Renzo Cremante, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, pp. 289-292.

³⁸ Per il testo del prologo dell'*Altile*, rimando a ROSANNA MORACE, *La teoria del tragico nel Giraldis (con incursioni nell'epico)*, nell'opera collettiva *Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico*, Atti del Convegno PRIN 2008, Salerno, 15-16 novembre 2012, Napoli, Liguori, pp. 169-185: 183-185.

E della *Selene* (vv. 64-73):

Ora benignamente, spettatori,
 Dateci orecchio e se sentite alcuno
 Che con maligna e velenosa lingua,
 (Cosa ch' a' nostri di si fa sovente)
 Cerchi empir di velen questa reale
 Favola ch' esce ad util vostro in scena,
 Ditegli ch' egli parli col poeta,
 Che 'nsino ad ora egli gli s'offre pronto
 Di rendergli ragion di tutto quello
 Che 'n questa nova favola egli ha indutto³⁹.

Ludovico Castelvetro nella *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* riserverà alla scelta girdaldiana un giudizio estremamente severo. Castelvetro non accettò questa palese ibridazione tra generi, benché Girdaldi avesse tentato di farla rientrare tra le eccezioni previste e tollerate da Aristotele, Orazio e Cornuto-Evanzio. Secondo Castelvetro, tuttavia, aver inserito il prologo separato in tragedia era solo un corollario del peccato maggiore di aver scelto una trama d'invenzione:

Perché pare Giovanni Battista Giraldo aver non leggermente peccato, che ha fatto così fatto prolago alla tragedia sua nomata *Orbecchi*; il qual peccato non si può scusare se non l'accusiamo d'aver commesso un altro peccato molto maggiore, cioè d'aver preso per soggetto della predetta sua tragedia una azione che non si sa mai essere avvenuta, né per istoria né per fama, e di persone reali le quali mai non furono udite nominare da niuno [...] ⁴⁰.

Nel *DCT*, Girdaldi ammette la spregiudicatezza dell'aver osato compiere questo innesto proibito dalla norma attraverso la seguente esposizione:

Vero è che io sono stato un poco più ardito che non sono stati gli altri compositori di tragedie che hanno scritto prima di me, in porre il prologo innanzi alle tragedie mie, distinto dalle parti della favola, come fecero i Romani et, doppo loro, gli Italiani nella nostra lingua alle comedie⁴¹.

seguita da un'argomentazione in propria difesa:

Il che mi ha fatto ardire la qualità de' tempi nostri et il vedere che ciò non scema né gratia, né virtù alla tragedia, anzi apparecchia l'auditore all'attentione della favola, dandogliene un poco di gusto innanzi che più oltre si vada. Oltre che il voler esser grato a chi io era già debitore et il voler servire a chi mi potea comandare, <et ch'>era di giudicio singo<lar>e così in questa, come in <tu>tte le altre cose, lo mi fe' preporre alla mia *Orbecche*, come dapoi anco l'ho preposto alle altre sue sorelle, havendo veduto questo mio ardimento essere riuscito gratissimo alla migliore et maggior parte degli spettatori⁴².

Prendendo a riferimento la propria esperienza di corago, Girdaldi cerca di mostrare la propria arditezza⁴³ sotto una luce positiva, in modo da trasformarla in lungimiranza. Inoltre, per rendere inattaccabile la propria difesa, Girdaldi cerca lo scudo di un'*auctoritas* e la individua nell'*Amphitruo* di Plauto, che definisce tragedia a lieto fine:

³⁹ GIAMBATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Selene*, edizione e commento a cura di Irene Romera Pintor, Bologna, CLUEB, 2004, p. 106.

⁴⁰ LODOVICO CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, I, a cura di Werther Romani, Roma-Bari, Laterza, 1978, 2, 6, p. 141.

⁴¹ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, cit., p. 278, righe 23-26.

⁴² Ivi, p. 278, r. 26 e p. 279, righe 1-9.

⁴³ Nei testi mostrati, l'autore ribadisce il tema dell'arditezza ben tre volte: «ardito» (ivi, p. 278, riga 23); «ardire» (ivi, p. 279, riga 1); «ardimento» (ivi, p. 279, riga 8).

ci mostrò Plauto, prima di me, ch'alle tragedie di fin lieto, come ve ne sono alquante delle mie, non disconveniva il prologo, havendolo egli, contra l'uso de' Greci, preposto al suo *Amphitrione*, il quale con disusata voce chiamò egli tragicomedia. La qual voce non è poscia stata accettata né da' Greci, né da' Latini, né da' nostri altresì, se non da coloro che si hanno creduto che le tragedie non possano haver felice fine, come havere il ponno⁴⁴.

L'*autoritas* comica di Plauto sembra dunque essere un'argomentazione sufficiente per difendersi dall'accusa più grave, cioè la mescolanza dei generi, rappresentata dal neologismo rilanciato da Cinzio, «tragicomedia». Giraldi torna sulla questione anche nel *Giudizio d'una tragedia di Canace e Macareo*, rispondendo alle prevedibili contestazioni sull'uso del prologo separato:

[...] novità della materia che 'l chiedesse, luogo e tempo nel quale mi paresse soddisfare meglio a' spettatori, mi potria costringere o almeno dispormi a porlovi, massimamente s'io avessi a fare Tragedia mista, la quale è stata detta da Plauto, appresso i Latini, Tragicomedia; perché come Plauto fece il prologo al suo *Amphitrione*, così, col suo esempio, vel farei anch'io⁴⁵.

Nello stesso testo, passa poi a trattare di un terzo modulo comico inserito in tragedia, ovvero il finale lieto, giudicandolo compatibile con la tragedia rifacendosi ancora una volta all'*autoritas* plautina:

Egli è ben vero che quelle ch'hanno fine infelice sono vie più lodate che quelle che l'hanno lieto: perché il finire dell'allegrezza pare che sia proprio della Comedia. E forse vedendo Plauto che egli nel suo *Amphitrione* introducea, insieme co' servi, persone grandi e reali e gli Dei ancora, e che 'l fine era allegro, gli dié nome di Tragicomedia; come ch'avesse in sé, quanto ad alcune persone del tragico e quanto ad alcun'altre del comico, e più quanto al fine che riusciva lieto⁴⁶.

Anche nel *DCT* l'autore ferrarese riprende il brano plautino, interpretandolo però in maniera differente:

chi considera la voce di Plauto, non giudicherà ch'egli abbia voluto dimandare la favola di un sol nome, tragicomedia, ma volle egli dire che egli mescolerebbe ad una materia tragica un fine comico, et però disse «Faciám ut commista sit tragico comoedia»; <et benché> soggiunga «Faciám sit, proinde ut dixi, tragicomoedia», si dee intendere che sarà mescolata una materia tragica con fine lieto, cioè comico, et questo mostrano le parole *ut dixi*, che referisce questo nome alle due voci già proposte, cioè *tragico comedia*⁴⁷.

È evidente che Giraldi sta piegando il testo plautino alla propria personale interpretazione: «volle egli dire che egli mescolerebbe ad una materia tragica un fine comico»⁴⁸. In realtà, nel testo di Plauto non si parla mai del tipo di finale, che invece è cruciale per Giraldi⁴⁹. Sarebbe più corretto interpretare l'operazione plautina come un inserimento di personaggi tragici in una materia comica. In ogni caso, per Giraldi è importante il fatto che Plauto abbia sdoganato la commistione tra generi.

⁴⁴ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, cit., p. 279, righe 9-12.

⁴⁵ GIAMBATTISTA GIRALDI CINZIO, *Scritti contro la Canace. Giudizio ed epistola latina*, a cura di Christina Roaf, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1982, p. 114, righe 17-23.

⁴⁶ Ivi, p. 115, righe 28-35.

⁴⁷ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, cit., p. 279, righe 16-23.

⁴⁸ Ivi, righe 18-19.

⁴⁹ «Per Giraldi con l'accezione "tragicommedia" si intende una tragedia caratterizzata da una 'catastrofe' – in senso aristotelico – lieta» (FABIO BERTINI, «Havere a la giustizia sodisfatto». *Tragedie giudiziarie di Giovan Battista Giraldi Cinzio nel ventennio conciliare*, Firenze, SEF, 2008, p. 51).

Secondo le parole di Alfonso Traina, «Il termine “tragicommedia” si trova nel mondo antico solo nel prologo dell’*Amphitruo* e in un tardo commentatore di Stazio, Lattanzio Placido, che lo cita»⁵⁰. Leggiamo infatti nell’*Amphitruo* (vv. 50-51, 54-55, 59, 63):

MERCVRIVS
 Nunc quam rem oratum huc veni, primum proloquar;
 post argumentum huius eloquar tragoediae.
 [...] Eandem hanc, si voltis, faciam ex tragoedia
 comoedia ut sit omnibus isdem vorsibus.
 [...] Faciam ut commixta sit tragico comoedia:
 [...] faciam sit, proinde ut dixi, tragicomoedia⁵¹.

Con un *aprosdóketon*, Mercurio annuncia al pubblico – che si aspetta una commedia – che assisterà a una tragedia: d'altronde, egli stesso è un dio, tipico personaggio tragico⁵². Subito dopo, Mercurio corregge il tiro, spiegando che questa tragedia può facilmente tramutarsi in commedia (v. 53: «deus sum, commutauero»). Al dio (e, implicitamente, al commediografo) preme non far passare sotto traccia la componente tragica all'interno dell'azione comica: la presenza di re e dei come protagonisti. Plauto, nella pratica drammaturgica, avalla così la possibilità di associare elementi tragici a una materia comica (e viceversa), definendo l'opera prima con l'aggettivo *commixta* e poi utilizzando il termine *tragicomoedia*⁵³. Grazie alla testimonianza plautina, Gibaldi può dare fondamento sia alla scelta di anteporre un prologo – che, come si è detto, è un dispositivo comico – alle tragedie canoniche, ovvero di fine infelice⁵⁴, sia alla propria produzione di tragedie di fine felice.

Gibaldi perfeziona l'appropriazione del testo plautino inserendolo in filigrana all'interno del prologo dell’*Altile*⁵⁵.

Mercurio, <i>Amphitruo</i> (vv. 50-63)	Prologo, <i>Altile</i> (vv. 42-59)
Nunc quam rem oratum huc ueni primum proloquar; post argumentum huius eloquar tragoediae. Quid contraxistis frontem? Quia tragoediam dixi futuram hanc? Deus sum, commutauero. Eandem hanc, si uoltis, faciam ex tragoedia comoedia ut sit omnibus isdem uorsibus. Vtrum sit an non uoltis? Sed ego stultior, quasi nesciam uos uelle, qui diuos siem. Teneo quid animi uostri super hac re siet:	[...] la Tragedia, pur testé nata. Ma veder mi pare che di voi molti hanno turbato il ciglio al nome sol de la Tragedia, come non aveste ad udire altro che pianto. Ma state lieti, ch'averà fin lieto quel ch'oggi qui averrà; che così tristo augurio non ha seco la Tragedia ch'esser non possa anche felice il fine. [...] Ma se pur vi spiacesse ch'ella nome

⁵⁰ ALFONSO TRAINA, *Comoedia. Antologia della palliata*, Padova, Cedam, 1966, p. 46.

⁵¹ Cito dall'ed. ALFONSO TRAINA, *Comoedia*, cit., pp. 46-47, poiché lo studioso scioglie la *crux* fornendo un'interpretazione interessante del passo, che riprendo nel confronto con il prologo dell’*Altile*.

⁵² D'altronde, nella tradizione tragica greca il prologo può essere portato in scena da una divinità, come accade nell’*Ἰππόλυτος στεφανοφόρος* di Euripide con il prologo di Afrodite.

⁵³ Cfr. ALFONSO TRAINA, *Comoedia*, cit., p. 47, nota al v. 59.

⁵⁴ Intendo qui le tragedie corrispondenti alla definizione tradizionale avallata dai commentatori medievali e umanistici.

⁵⁵ Per il prologo dell’*Altile* e le sue riprese plautine rimando a ROSANNA MORACE, *La teoria del tragico nel Gibaldi (con incursioni nell'epico)*, cit., pp. 172-173. Cfr. anche PEGGY OSBORN, *G. B. Gibaldi's «Altile»*, Lewinston / Queenston / Lampeter, Edwin Mellen, 1992, pp. 18-19.

<p>faciam ut commixta sit tragico comoedia: nam me perpetuo facere ut sit comoedia, reges quo ueniant et di, non par arbitror. Quid igitur? Quoniam hic seruos quoque partes habet, faciam sit, proinde ut dixi, tragicomoedia⁵⁶.</p>	<p>avesse di Tragedia, a piacer vostro la potete chiamar Tragicomedia (poi ch'usa nome tal la nostra lingua), dal fin ch'ella ha conforme a la Comedia, dopo i travagli, d'allegrezza pieno⁵⁷.</p>
--	---

Il prologo giraldiano segue lo sviluppo di quello plautino. Innanzitutto, Giraldi riprende da Plauto la descrizione dell'espressione contrariata degli spettatori: ritroviamo la frase «Quid contraxistis frontem?» (vv. 251-52), con minimo scarto semantico, nelle parole «Ma veder mi pare / che di voi molti hanno turbato il ciglio» (vv. 43-44)⁵⁸. Il Mercurio plautino prosegue esplicitando la ragione del disappunto degli astanti (vv. 53-54: «Quia tragoediam / dixi futuram hanc?»), e così fa Giraldi: «al nome sol de la Tragedia» (v. 45). Seguono le rassicurazioni rivolte all'uditorio: in entrambi i casi non si tratta di una pura tragedia, bensì di un genere misto. Difatti, Plauto inserisce un modulo tragico (i personaggi divini) in una commedia (v. 59: «faciam ut commixta sit tragico comoedia»); Giraldi, al contrario, un modulo comico (il finale felice) in una tragedia (vv. 47-50: «Ma state lieti, ch'averà fin lieto / quel ch'oggi qui averrà; che così tristo / augurio non ha seco la Tragedia / ch'esser non possa anche felice il fine»). Infine, troviamo l'enunciazione del nome del nuovo genere coniato, la tragicommedia: «faciam sit, proinde ut dixi, tragicomoedia» (v. 63); «Ma se pur vi spiacesse ch'ella nome / avesse di Tragedia, a piacer vostro / la potete chiamar Tragicomedia / (poi ch'usa nome tal la nostra lingua)» (vv. 54-57). Pur riprendendo scopertamente Plauto, con la parentetica al v. 57 «poi ch'usa nome tal la nostra lingua», Giraldi sancisce l'avvenuta assimilazione del termine latino «tragicomoedia» nella lingua volgare. Ciò che fa divergere i testi è la ragione che porta gli autori a coniare il neologismo: per Plauto, è la mescolanza di personaggi illustri con personaggi popolari (vv. 60-63: «nam me perpetuo facere ut sit comoedia, / reges quo ueniant et di, non par arbitror. / Quid igitur? Quoniam hic seruos quoque partes habet, / faciam sit, proinde ut dixi, tragicomoedia»); per Giraldi, è il finale lieto (vv. 58-59: «dal fin ch'ella ha conforme a la Comedia, / dopo i travagli, d'allegrezza pieno»)⁵⁹.

Nonostante le differenze messe in rilievo, la testimonianza plautina torna utile a Giraldi poiché è un precedente che suffraga la commistione tra i due generi.

Un ulteriore modulo comico adattato da Giraldi al contesto tragico è quello dei personaggi con funzioni protatiche: infatti, quando il prologo è eminentemente di tipo polemico, l'enunciazione dell'argomento può essere demandata ai personaggi stessi del dramma, definiti personaggi protatici, ovvero coloro che avevano il compito di narrare la *protasis*, l'introduzione della tragedia. La

⁵⁶ ALFONSO TRAINA, *Comoedia*, cit., pp. 46-47.

⁵⁷ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Altile. Prologo*, in ROSANNA MORACE, *La teoria del tragico nel Giraldi (con incursioni nell'epico)*, cit., pp. 183-185.

⁵⁸ Il sintagma «turbato il ciglio» si trova, nella forma «turbato ciglio» (che non ne altera la sillabazione), già in Petrarca, *Triumphus cupidinis*, II, v. 57, sempre in chiusa di endecasillabo («ma col cor tristo e con turbato ciglio»).

⁵⁹ Cfr. la riflessione di FABIO BERTINI, «*Havere a la giustizia sodisfatto*», cit., p. 51: «da differenza sostanziale fra tragicommedia di orientamento plautino e quella introdotta dal Cinzio consiste nel derivare, la prima, dalla pi semplice commistione di due diversi piani sociali – dei, re e principi da un lato, servi e serve dall'altro –; la seconda dalla lieta risoluzione dell'intreccio, il quale però – come si legge nel *Discorso* – “non si parte [...] nel maneggio del condurre l'azione al fine dal terribile e dal compassionevole, perché senza ciò non si può fare tragedia che buona sia”».

tradizione dei personaggi protatici fu inaugurata da Plauto nel *Trinummus*, vv. 16-17: «sed de argumento ne exspectetis fabulae: / senes qui huc venient, ei rem vobis aperient». L'identica frase è ripresa da Terenzio nel prologo degli *Adelphoe*, vv. 22-24: «Dehinc ne expectetis argumentum fabulae: / Senes qui primi venient i partem aperient, / In agendo partem ostendent». Giraldi fa uso del modulo comico dei personaggi protatici nella *Selene*, i quali hanno il compito di introdurre l'argomento della commedia (vv. 78-80): «Or, perché de la favola costoro / Ch'escon di qua vi portan l'argomento, / P me n'andrò, con buona gratia vostra»⁶⁰.

Un altro meccanismo che Cinzio trae esplicitamente dalla commedia è l'agnizione: i commediografi antichi, ad esempio, ricorrevano molto spesso alla scoperta dei natali liberi di una fanciulla per permettere lo scioglimento della trama e giungere al lieto fine. In Plauto ne troviamo numerosi esempi: la *Càsina*, la *Cistellaria*, il *Curculio*. Nel *DCT*, Giraldi descrive così l'agnizione (da lui definita «cognitione»):

Et in questa spetie di tragedie ha specialmente luoco la cognitione, od agnitione che la vogliam noi dire, delle persone; per la qual agnitione sono tolti da' pericoli et dalla morte coloro da' quali veniva l'horrore et la compassione. Et tra tutte le agnitioni che ci insegna Aristotile (che non mi pare pertinente parlare hora di tutte) quella è lodevole sopra le altre per la quale, <n>el maneggio della <f>avola, come da sé, nasce la mutation della fortuna da misera a felice, o da questa alla contraria, come al suo luoco diremo. Ma non è tanto questa nobil spetie di agnitione propria alle tragedie di fin lieto, che non sia anco convenevolissima a quella di fin doloroso, producendo contrario effetto alla prima, cioè facendo divenire felici i miseri et gli amici nemici⁶¹.

Cinzio impiega l'agnizione nell'*Altile*, negli *Antivalomeni* e nell'*Arrenopia*. Quando Cinzio si appresta a scrivere la sua prima tragedia a fine felice, l'*Altile*, sceglie proprio l'*agnitio* come *topos* sul quale far convergere l'azione. È interessante notare che la presenza di questo tipo di agnizione è l'unico dispositivo che permette di differenziare le strutture drammaturgiche dell'*Altile* e dell'*Orbecche*: nell'*Altile* permette di giungere al lieto fine, al contrario dell'*Orbecche*⁶². L'*Altile* si può leggere «come un'*Orbecche* privata dei suoi caratteri più spiccatamente senecani e machiavellici»⁶³, dunque direttamente derivata dalla precedente tragedia d'impostazione classica del medesimo autore⁶⁴. Il tentativo di Cinzio con l'*Altile* è certamente fornire allo spettatore un esempio edificante di vita e di potere, che non può che concludersi positivamente, mentre con l'*Orbecche* aveva messo in scena la fine di un tiranno. La tragedia di Cinzio non scade in commedia poiché mantiene l'ambientazione regale della tragedia classica; l'unica cosa che muta è il tipo di conclusione, che giustifica la definizione di “tragicommedia” (termine usato quindi in maniera diversa rispetto a Plauto)⁶⁵. L'agnizione permette a Giraldi di trovare un giusto compromesso tra la passata tradizione comica e le sue sperimentazioni tragiche: questo dispositivo viene riconosciuto dal pubblico come familiare, garantendo il successo dell'opera; contemporaneamente, Giraldi mantiene la gravità del genere conservando i protagonisti nobili. È per questo che, dopo averlo usato per l'*Altile*, lo utilizza anche negli *Antivalomeni*. Come dice bene Bertini:

⁶⁰ GIAMBATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Selene*, cit., p. 107.

⁶¹ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, cit., p. 235, righe 5-15.

⁶² Cfr. LAURA RICCÒ, *Il teatro secondo le “correnti occasioni”*, cit., pp. 5-39: 11.

⁶³ FABIO BERTINI, «*Havere a la giustitia sodisfatto*», cit., p. 48.

⁶⁴ Ivi, p. 19.

⁶⁵ Come ha chiarificato Bertini: ivi, p. 51.

si giunge al compimento di un'operazione con la quale si devitalizzano gli effetti nefasti del potere più assoluto [...] per approdare, con un progressivo gioco di dissolvenza che principia con l'*Altile* e giunge al termine con gli *Antivalomeni*, a un'impressionante rassomiglianza con la commedia degli *Eudemoni*⁶⁶.

Gli *Antivalomeni*, rappresentati per ben due volte (1548 e 1549), potrebbero essere a buon diritto considerati una commedia, se non fosse per i protagonisti di famiglia reale⁶⁷. Non sembra un caso, tuttavia, che negli stessi anni Giralaldi decida finalmente di dedicarsi alla stesura anche di una commedia, gli *Eudemoni*⁶⁸, che all'epoca non fu mai pubblicata.

Un ultimo modulo tratto dalla commedia e inserito in tragedia è la favola doppia, ovvero la presenza di personaggi di pari grado ma di costumi dissimili, di modo che nel finale i retti vengano premiati, e i malvagi puniti.

Et in questa parte è da avvertire che, come le tragedie doppie sono poco lodate da Aristotile (quantunque altri senta altrimenti), è non di meno ciò di molta loda nella commedia; et questo ha fatto riuscire maravigliose le favole di Terentio. Et doppia chiamo io quella favola, la quale ha nella sua attione diverse sorti di persone in una medesima qualità [...] come si vede nell'*Andria* et nelle altre favole del medesimo poeta; ove è chiaro che queste simili persone di dissimili costumi danno grandissima gratia al nodo et alla solutione della favola. Et mi credo io che, se questo fie anco da buon poeta bene imitato nella tragedia [...] riuscirà in lei non meno grato (salva sempre la riverenza di Aristotile) ch'egli nella commedia si riesca⁶⁹.

Perché Giralaldi è condotto a sperimentare questa forma di tragedia ibridata con moduli di commedia, a costo di esulare dai canoni tragici comunemente accettati? Per trovare una spiegazione, occorre partire dal presupposto che Giralaldi presti la propria opera di drammaturgo principalmente come servizio di corte. Il suo obiettivo è innanzitutto quello di fornire al suo mecenate uno spettacolo di qualità, facendo corrispondere, all'elevatezza del destinatario, il duca Ercole II, l'elevatezza del genere, la tragedia. La tragedia, tuttavia, era un genere legato alla riflessione su temi politici e legati alla gestione del potere, e aveva come soggetto, solitamente, i destini dei tiranni. Giralaldi, invece, in un'ottica encomiastica, vuole fornire, attraverso i propri testi, anche immagini positive del potere, in modo che possano essere associate all'ambiente della casata d'Este.

Inoltre, come detto all'inizio, Giralaldi riconosce il successo delle elaborazioni comiche svoltesi a corte negli anni precedenti, e vuole inserirsi nell'alveo della tradizione teatrale ferrarese. Tuttavia, egli vuole altresì porsi a un livello superiore di perfezionamento dell'arte teatrale, nell'ottica dell'edificazione morale, scopo supremo di poeti e fruitori della loro arte, soprattutto durante il periodo della Controriforma. Dunque sceglie il genere tragico, ma ibridandolo con i moduli formali della commedia che consentono di accentuare il divario fra probi e malvagi.

⁶⁶ FABIO BERTINI, «*Havere a la giustizia sodisfatto*», cit., p. 57.

⁶⁷ «Gli *Antivalomeni*, come dire gli *Scambiati* [...], detti dal Giralaldi stesso tragicommedia, potrebbero essere a dirittura una commedia che si suggella con un par di matrimonii» (FERDINANDO NERI, *La tragedia italiana del Cinquecento*, Firenze, Galletti e Cocci, 1904, p. 70, n. 1).

⁶⁸ In questa commedia, Giralaldi si professa più vicino al modello comico terenziano che non a quello plautino, per ragioni di convenienza dei costumi: cfr. GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Gli Eudemoni*, a cura di Giuseppe Ferraro, Ferrara, Domenico Taddei e figli, 1877, pp. 17-20: 18-19.

⁶⁹ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Discorsi*, cit., p. 224, righe 6-16 e p. 225, righe 1-2.

Proprio per questo, nella già citata lettera al duca Ercole II d'Este, afferma che finalmente, sotto il suo principato, «si è cominciato a conoscere quanto sia più degna la rappresentazione delle cose reali che delle umili e basse»⁷⁰. Il lavoro pregresso degli autori ferraresi come Ariosto sulle favole comiche viene presentato come una tappa propedeutica all'elaborazione delle ben più lodevoli favole tragiche, delle quali Giraldi si fa promotore. Dalla commedia si giunge alla tragedia in un'evoluzione naturale e necessaria verso un più alto livello di edificazione morale.

Le rappresentazioni costituiscono un altro punto centrale. Laura Riccò ha ben spiegato che Giraldi, dopo la prova sperimentale dell'*Orbecche*, si risolve a scrivere drammi teatrali adattandosi di volta in volta alle «correnti occasioni», ovvero alle richieste e alle commissioni del duca e della sua corte⁷¹. Nel Cinquecento, la tragedia classica, recentemente riscoperta nel suo valore letterario, doveva essere completamente ricontestualizzata per poter essere messa in scena di fronte ad un ampio pubblico. Assecondare il gusto della corte fu molto semplice con le commedie. Con le tragedie, il genere più alto insieme a quello epico, il processo di inserimento fu più difficile. Proprio come l'epica, la tragedia si occupa dei destini dei re, dunque di questioni legate al potere e a come esso venga esercitato; un argomento delicato, difficile da rappresentare davanti al grande pubblico che affluiva durante matrimoni o carnevali⁷². La costante tensione di Giraldi Cinzio tra il polo tragico e quello comico dello spettacolo teatrale è così spiegata da Laura Riccò:

La ragione risiede a mio avviso nel fatto che le istanze tragiche giraldiane, volte a trasfondere nel palcoscenico di corte quella *gravitas* romana, quella maestà che sola è ritenuta decorosa per i tempi moderni, si scontra con i gusti della corte, da sempre incline alla commedia, genere egemone con il quale Giraldi si confronta fin dalla *Lettera sulla Didone*. [...] le esigenze del pubblico di fatto risucchiano all'interno della tragedia la commedia⁷³.

Giraldi dunque, con le tragedie ibridate di elementi comici, perseguì sempre un fecondo compromesso tra utile (edificazione morale), dilettevole (elementi comici), e lodevole (genere tragico). Fu proprio Giraldi, dunque, ad aprire la riflessione sistematica sul genere misto e la mescolanza tra i generi, che poi trionferà alle soglie del Seicento con il dramma pastorale.

Da ultimo, vorrei proporre una breve ricognizione delle edizioni delle commedie di Plauto e Terenzio circolanti nella regione ferrarese negli anni di attività di Giraldi. Negli scritti critici, egli, purtroppo, non riporta ampie citazioni di brani latini che consentano di individuare eventuali lezioni indicative di un'edizione precisa di riferimento. È interessante notare, in ogni caso, che riprendendo la definizione di tragicommedia, nel *DCT* riporta due versi plautini molto controversi: il v. 59 nella forma «Faciam ut commista sit tragico comoedia» e il v. 63 nella forma «Faciam sit, proinde ut dixi, tragicomoedia»⁷⁴. In particolare, nella tradizione a stampa, il v. 63 è comunemente riportato nella forma seguente: «Sit proinde (ut dixi) tragico comoedia», che conserva la dittografia eliminata invece da Giraldi⁷⁵. Ho dunque ipotizzato che Giraldi abbia volutamente (e provvisoriamente) riportato il

⁷⁰ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, cit., n. 23, p. 165, righe 355-356.

⁷¹ LAURA RICCÒ, *Il teatro secondo le "correnti occasioni"*, cit., p. 17.

⁷² Si tratta di due esempi di «correnti occasioni»: cfr. *ivi*, p. 18.

⁷³ *Ivi*, p. 17.

⁷⁴ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, cit., p. 279, righe 19-21.

⁷⁵ Elenco qui di seguito i codici identificativi delle edizioni da me controllate: VD 16 P 3399; EDIT 16 47452; EDIT 16 35649; EDIT 16 37687; VD 16 P 3382; EDIT 16 47451; EDIT 16 28775; EDIT 16 37687; FB 83178; VD 16 P 3382; USTC 243491; FB 83183; VD 16 P 3385; VD 16 ZV 3929; VD 16 P 3386; FB 83191; FB 83193 (la sigla FB si riferisce al seguente catalogo: *French Books III & IV (FB) Books published in France before 1601 in Latin and Languages other than French*, editors: Andrew Pettegree and Malcolm Walsby, Leiden, Brill,

verso senza dittografia, in modo da mettere in evidenza il neologismo creato da Plauto, «tragicomoedia», e rafforzare così la propria argomentazione in corso.

Inoltre, controllando l'inventario dei libri appartenuti a Celio Calcagnini (edizione critica di Antonella Ghignoli⁷⁶), sono risalita all'edizione delle commedie di Plauto posseduta dall'amico e collega di Giraldi presso lo studio ferrarese: si tratta dell'edizione a cura di Filippo Beroaldo stampata a Bologna nel 1503, per i tipi di Benedetto I Faelli⁷⁷. Ho verificato questa edizione, e anch'essa riporta il verso nella forma tradizionale, non corrispondente a quella usata da Giraldi.

Sempre facendo riferimento a questo inventario, ho potuto trovare che le edizioni terenziane e i commenti a Terenzio appartenuti a Calcagnini furono: Ms. Cl. II. 171, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea: Terenzio, *Comoediae* (n. 384 nell'ed. Ghignoli); *Pub. Terentii Aphi Comoediae VI, post Philippi Melanctonis ac Erasmi castigationes*, Venezia, Vittorio del fu Pietro de Ravanis, 1534 (n. 405); *P. Terentii comoedias ex Des. Erasmi et Io. Rivii castigationibus (...) quibus accesserunt Des. Erasm in genera carminum annotationes (...) item ex Pet. Bembo castigationes (...) et Bart. Latomi absolutissima scholia*, Köln, Johann Prae, 1534 (n. 1032); Henricus Glareanus, *In Pub. Terentii Carmina per omnes comoedias Henrichi Glareani Helvetii P. L. iudicium*, Lyon, Jean Barbou, Jean e François Frelon, 1540 (n. 1086)⁷⁸.

2011). Solo l'edizione *M. Accii Plantii comoediae V magna cum cura emendatae a Ioachino Camerario pab. modo editae*, Lipsiae, in officina Valentini Papae, 1545, riporta il verso in questa forma più simile a quella utilizzata da Giraldi: «Faciam hanc proinde, ut dixi, Tragicocomoediam» (f. A2v).

⁷⁶ ANTONELLA GHIGNOLI, «Chartacea supellex». *L'inventario dei libri di Celio Calcagnini*, Istituto storico italiano per il Medio Evo, Roma, 2016. Una mia recensione al volume si trova in «Schede Umanistiche», XXIX, pp. 211-219.

⁷⁷ Nell'inventario edito da Ghignoli si segnala un ulteriore volume dedicato alle commedie plautine, privo però di identificazione con un'edizione precisa; si tratta del n. 410.

⁷⁸ Nell'inventario edito da Ghignoli sono segnalati altri volumi sull'opera di Terenzio, privi però di identificazione. Essi sono: n. 466, n. 475, n. 609, n. 1167.