

Maria Maślanka-Soro

Università Jagellonica
di Cracovia

IL TRAGICO NELL'ORBECCHIE DI GIAMBATTISTA GIRALDI CINZIO

Due sono le ragioni per cui ho scelto, fra le varie tragedie italiane dell'epoca del Rinascimento, proprio l'*Orbecche* per illustrare la concezione del tragico. Prima di tutto abbiamo qui un esempio di tragedia "irregolare" rispetto alla tradizione cinquecentesca precedente, che apre un nuovo capitolo nello sviluppo del genere tragico e nella produzione drammatica di Giraldi Cinzio il quale, non dimentichiamolo, dopo l'*Orbecche* (1541) scrisse altre otto tragedie di cui alcune a lieto fine, una favola pastorale e una commedia. La sua irregolarità o piuttosto novità sarebbe legata al fatto che essa ripropone come modello tragico Seneca, dando inizio nel Cinquecento ad un vero e proprio filone senecano, già presente nel Trecento e nel Quattrocento con due soli esempi della tragedia latina ispirati all'opera del drammaturgo romano in ciò che riguarda la maniera tragica e non la scelta dell'argomento. Si tratta, naturalmente, dell'*Ecerinis* di Albertino Mussato (1314–1315) e della *Progne* di Gregorio Correr (1429), scritte a distanza di più di cento anni l'una dall'altra, nei tempi quando i tragediografi greci erano conosciuti solo di nome e la produzione drammatica di Seneca fu l'unica fonte e guida per la rinascita del genere.

Rispetto, però, a questi autori il Giraldi operò (e anche ciò è del tutto nuovo) un deciso scarto della materia mitica e storica dando vita ad argomenti inventati di carattere novellistico¹. Infatti, alcune delle sue tragedie (compresa l'*Orbecche*)² trattano gli stessi argomenti delle novelle da lui scritte e raccolte sotto il titolo di *Ecatommiti* che sarebbero, a giudizio della critica recente, l'ultima opera del Giraldi (datata 1565)³.

¹ Giraldi Cinzio non fu il primo che imboccò questa strada: prima di lui Antonio Cammelli detto il Pistoia con la *Pamphila* (scritta nel 1499) sceneggiò una tragedia tratta dalla famosa novella di Boccaccio sulla storia tragica di Ghismonda e Guiscardo (*Il Decameron*, IV, 1); ma soltanto per il Giraldi questa tendenza diventa da sperimentale, come poteva essere intesa nel caso del Pistoia, una consapevole scelta di poetica che trovò una conferma e spiegazione teoretica nei suoi scritti critici, prima di tutto nel *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, il primo trattato in assoluto sulla tragedia nell'Europa moderna, datato 1543, ma probabilmente scritto solo nel 1548; cfr. P. Mastrocola, *L'idea del tragico. Teorie della tragedia nel Cinquecento*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 1998, p. 27; cfr. anche M. Carlson, *Teorie del teatro: panorama storico e critico*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 63, il quale spiega la scelta della data da parte del Giraldi con la volontà di affermare un diritto di precedenza, e con quella di evitare accuse di plagio da parte di Vincenzo Maggi.

² La trama dell'*Orbecche* deriva dalla novella II, 2 degli *Ecatommiti*.

³ Ettore Paratore ricordando che la raccolta novellistica del Giraldi, pur essendo stata avviata nel 1528 (a credere all'autore) è stata pubblicata soltanto nel 1565, fa la seguente considerazione: "c'è

È significativo che i rapporti tra questi due generi letterari, raramente presenti nel passato⁴, diventano decisamente più frequenti dopo il Giraldi nel senso che la novella diventa fonte di ispirazione per il teatro tragico; l'esempio più famoso sarà l'*Otello* di Shakespeare tratto, appunto, da una delle novelle degli *Ecatommiti*: *Il Moro e Desdemona*. In Italia, invece, su questa base innovativa, "romanzesca", crescerà il teatro controriformistico, e prima di tutto quello gesuitico⁵.

La seconda ragione per cui ho scelto l'*Orbecche* si spiega con il fatto che la poetica del tragico in questa tragedia è frutto di una notevole consapevolezza dell'autore che accompagnò la sua opera di drammaturgo con uno scritto teoretico, il *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, datato 1543, ma steso probabilmente solo nel 1548⁶ e pubblicato nel 1554, ritenuto uno dei trattati più importanti del secolo, dove si possono individuare alcuni nuclei dei concetti intorno ai quali lavoreranno i numerosi commentatori della *Poetica* di Aristotele⁷. In esso il Giraldi espone le sue idee già messe in atto nelle opere teatrali. Del resto il rapporto tra teoria e prassi letteraria rimane in lui costante e riguarda anche altri generi che aveva coltivato⁸.

Intendo analizzare il tragico giraldiano con il *Discorso* alla mano per capire meglio certe sue scelte che, a prima lettura, possono lasciare il lettore poco convinto. Ma prima vorrei sottolineare che nonostante il giudizio complessivamente non molto positivo sull'*Orbecche* rilasciato da alcuni critici (come Federico Doglio, Giammaria Gasparini e soprattutto Ettore Paratore)⁹, questa *pièce* costituisce un caso interessante perché permette di capire non solo la poetica del tragico del Giraldi, ma addirittura quella della gran parte del teatro tragico su cui il suo influsso è innegabile. Che non si debba poi peccare di eccessiva critica negativa, lo dimostra il fatto che l'*Orbecche* è stata rivalutata di recente nei lavori di Marco Ariani, di Philip Russell Horne, di Roberto Mercuri e di Paola Mastrocola¹⁰, per citare solo alcuni studiosi del teatro tragico di quell'epoca.

sempre da dubitare fino a che punto un tema comune alle novelle e alle tragedie precedenti il 1565 possa trovare nella sua espressione novellistica la prima fase" (E. Paratore, *Nuove prospettive sull'influsso del teatro classico nel '500*, in *Il teatro classico italiano nel '500*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, p. 48); cfr. anche *Il teatro italiano*, parte II: *La tragedia del Cinquecento*, t. I, a cura di M. Ariani, Torino, Einaudi, 1977, p. 80.

⁴ Cfr. la nota 1 nel presente articolo. Molto più frequenti e di più vecchia data sono, invece, come è noto, i rapporti tra la commedia e la novella: la prima spesso contamina la fonte novellistica con qualche commedia di Plauto o Terenzio.

⁵ Cfr. P. Mastrocola, «*Nimica fortuna*». *Edipo e Antigone nella tragedia italiana del Cinquecento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1996, p. 27.

⁶ Cfr. la nota 1 nel presente articolo.

⁷ Cfr. E. Bonora, *La teoria del teatro negli scrittori del '500*, in *Il teatro classico italiano nel '500*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, pp. 235–236.

⁸ Nel 1545, in seguito al dramma satiresco *Egle*, rappresentato dagli studenti ferraresi, egli ha scritto il *Discorso sopra il comporre le satire atte alla scena*, dopo aver pubblicato il poema epico *Ercole* nel 1557 ha steso nel 1559 il *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, dato alle stampe nel 1554 insieme al citato *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*.

⁹ Cfr. *Il teatro tragico italiano. Storia e testi del teatro tragico in Italia*, a cura di F. Doglio, Parma, Guanda, 1960, p. XLIII; G. Gasparini (a cura di), *La tragedia classica dalle origini al Maffei*, Torino, UTET, 1963, pp. 12–14, E. Paratore, op. cit., p. 54 sgg.; E. Bonora, op. cit., p. 239.

¹⁰ Si tratta delle pubblicazioni: M. Ariani, *Tra classicismo e manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1984; P.R. Horne, *The Tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi*,

Non si tratta certo di un capolavoro, ma per crederla degna di attenzione basta pensare alla fortuna che ebbe dal momento della sua pubblicazione seguita dalla rappresentazione nel 1541 nella casa dell'autore, in presenza di Ercole II, duca di Ferrara (la città dove nacque Giral di Cinzio) e di numerosi cortigiani e letterati. Infatti, fu poi più volte messa in scena a Ferrara (la seconda volta conformemente alla norma greca, cioè senza la divisione in atti, in presenza del cardinale di Ravenna e del cardinale Salviati), in altre città italiane e in Francia, su un'esplicita richiesta del re che la volle recitata in lingua francese. Non c'è da meravigliarsi che il Giral di, orgoglioso di questi successi, poté vantarsi di aver sollecitato, grazie al suo esempio, nuovi componimenti tragici, cosicché in dieci anni, tra il 1542 e il 1552 vennero scritte e rappresentate più tragedie che nei precedenti trecento anni. Numerose furono anche le edizioni dell'opera prima e dopo la morte dell'autore (avvenuta nel 1573), tra le quali rimane famosa quella veneziana curata dal figlio Celso nel 1583 che contiene tutte le tragedie del padre¹¹. La fortuna delle opere drammatiche del Giral di non si spiega se non con il fatto che egli seppe indovinare i gusti del pubblico, desideroso di vivere delle forti emozioni in un'atmosfera di "meraviglia" e di un "diletto" del tutto particolare. E altrettanto seppe sfruttare il fatto che in queste condizioni i suoi uditori (e lettori) erano meglio disposti a recepire un non facile insegnamento morale.

Tornando al problema della poetica possiamo dire che nel campo drammatico-teatrale abbiamo qui a che fare non solo con un "ribelle", ma anche con uno sperimentatore e innovatore del teatro tragico in genere.

Quanto al suo senecismo, lo si considera in genere una scelta di poetica che si oppone (a parte le novità tecniche, come per esempio l'uso dell'endecasillabo sciolto) a quella della prima tragedia "regolare" in volgare, cioè la *Sofonisba* di Giangiorgio Trissino, e delle opere dei suoi seguaci fiorentini (Giovanni Rucellai, Alessandro de' Pazzi, Ludovico Martelli, Luigi Alamanni) che guardano decisamente al modello greco, non solo per quanto riguarda la struttura, il metro e lo stile, ma anche il carattere (*ethos*) del personaggio principale e, di conseguenza, il tipo del conflitto tragico nonché il suo significato universale – anche se non senza subire un certo "fascino" dell'orrore senecano: si pensi soprattutto alla scena della *Rosmunda* del Rucellai in cui la protagonista è costretta a bere il vino *alle proprie nozze* dal vaso fatto del teschio di suo padre, oppure ad alcune scene non meno sconvolgenti della *Tullia* del Martelli.

L'influsso di Seneca sul Giral di è stato ben esaminato da alcuni studiosi, come Lucia Dondoni e, soprattutto, Ettore Paratore¹². Da un lato si tratta degli aspetti per così dire esteriori, come la struttura della tragedia, la divisione in cinque atti imitata dai tragediografi successivi o il prologo separato dal corpo della tragedia, anche se quest'ultimo risente di più dell'influsso delle commedie di Terenzio, per esempio nell'*Orbecche*, dove l'autore tramite il prologo personificato si rivolge direttamente

Oxford, Oxford University Press, 1962; R. Mercuri, il capitolo sulla tragedia in N. Borsellino e R. Mercuri, *Il teatro del Cinquecento*, LIL 21, Roma-Bari, Laterza, 1981; P. Mastrocola, *L'idea del tragico...*, op. cit.

¹¹ Cfr. l'elenco in *Il teatro italiano*, parte II: *La tragedia del Cinquecento*, op. cit., p. 81.

¹² Cfr. L. Dondoni, *L'influence de Sénèque sur les tragédies de Giambattista Giraldi*, in *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, par J. Jacquot, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1964, pp. 37–46; E. Paratore, op. cit., pp. 44–58.

agli spettatori per dare loro alcuni avvertimenti riguardo alla *pièce* che stanno per vedere e per fare alcune dichiarazioni di poetica. Più importanti sono però alcuni elementi della poetica senecana, come lo scontro tra furore e ragione (i senecani *furor et ratio*) o l'onnipresenza del soprammenzionato elemento orrorifico sia direttamente sulla scena (per esempio nel momento dell'uccisione di Sulmone per mano di Orbecche e del suo imminente suicidio)¹³ che tramite i racconti dei messi in cui non vengono risparmiati i dettagli più orribili e raccapriccianti; la componente orrorosa, comunque, occorre ribadirlo, rimane in funzione dell'obiettivo principale (aristotelico!) della tragedia, rappresentato dalla catarsi. Un altro elemento senecano è da scorgere nel moralismo veicolato dal Coro¹⁴ o nell'atmosfera cupa e opprimente, intrisa della ossessiva paura che emana dai presentimenti dei personaggi giraldiani; della stessa origine si può ritenere anche la presenza dei sogni o delle visioni funeste, come quella della doppia visione all'inizio dell'*Orbecche*: prima della Nemese, dea che simboleggia la giustizia punitrice, apparsa assieme alle Furie, seguita da quella dell'ombra di Selina, già moglie di Sulmone e madre di Orbecche che preannuncia la sua sanguinosa vendetta nei confronti della figlia, causa ignara della sua morte. Non ci interessa qui l'analisi di tutti i prestiti e riecheggiamenti di Seneca nell'*Orbecche* che, diciamolo subito, deve più al *Tieste*¹⁵ che a qualsiasi altro dramma del tragediografo romano. Questi elementi contribuiscono a creare la poetica del tragico, ma la nostra attenzione si concentrerà sul meccanismo che la fa scattare e non sul loro contenuto o il confronto con l'originale latino (già esaminato da altri). Con questo obiettivo ci riferiremo ad essi nel corso dell'analisi.

Prima, però, occorre menzionare un altro importante testo di riferimento per l'autore dell'*Orbecche*, vale a dire la *Poetica* di Aristotele. Perché sia il senecismo che l'aristotelismo forniscono una chiave di lettura del tragico nelle opere del Giraldi. Il suo *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, al quale si è già accennato, non è altro che una interpretazione libera della *Poetica* con una chiara intenzione di adattarla alle idee innovative del drammaturgo ferrarese riguardo al genere tragico (e non solo) e allo spirito cristiano controriformista di quei tempi. In

¹³ Per Seneca occorre ricordare l'uccisione dei figli di Medea che avviene davanti agli occhi del pubblico nella tragedia omonima, il suicidio di Giocasta nell'*Edipo* oppure la vista delle membra lacerate di Ippolito che Teseo cerca di mettere insieme verso la fine della *Fedra*. Ma non si può fare a meno di notare che proprio questi ed altri atti di elevato orrore fornirono argomenti a favore della tesi che le tragedie di Seneca non erano destinate alla rappresentazione, ma unicamente alla lettura (*declamatio*).

¹⁴ I cori di Seneca sono particolarmente ammirati dal Giraldi nel *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, dove egli li ritiene molto superiori a quelli dei tragediografi greci proprio a causa del contenuto etico saggiamente dosato: "i quali [cori] giudico io (come già fe' Erasmo, e giudiciosamente) molto più degni di loda che quelli di tutti i Greci; perché, ove questi molte volte si stendono in novellucce, quelli di Seneca con discorsi morali e naturali, tutti tolti dall'universale, ritornano maravigliosamente alle cose della favola" (Giambattista Giraldi Cinzio, *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, in idem, *Scritti critici*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973, p. 205).

¹⁵ Questa tragedia, che abbonda in episodi terrificanti, è stata già utilizzata nel passato da Gregorio Correr nella *Progne* (1429), la seconda tragedia umanistica di argomento mitologico, come una delle due principali fonti di ispirazione (accanto al noto episodio delle *Metamorfosi* di Ovidio).

altre parole, essa serve da solido ed autorevole appoggio teoretico per quelle tesi che lo fanno vedere come sperimentatore “ribelle” e poco ortodosso. Nel suo metodo di utilizzarla (e un po’ anche di manipolarla) egli adopera spesso la seguente logica: una concessione o una eccezione di Aristotele è assimilata come regola generale. Così, ad esempio, quando lo Stagirita ammette vicende non tradizionali, cioè non mitiche come basi *possibili* per il dramma¹⁶, il Giraldi afferma che le vicende inventate sono *di regola* superiori a quelle note, perché suscitano maggior interesse del pubblico attirato dalla loro novità, e perciò si dimostrano più efficaci nell’insegnamento che intendono trasmettere.

Mi par che sia in facoltà del poeta il muovere a sua voglia gli affetti tragici in tragedia, della quale egli finga l’azione che sia conforme agli abiti naturali e non lontana da quello che puote e suole avvenire. E forse tanto maggiormente si muovono per la finta gli affetti a introduzione de’ buoni costumi, quanto per venir nuova negli animi degli ascoltanti, si apparecchia ella maggiore attenzione [...] Perché quantunque la commiserazione e l’orrore venga dall’effetto della favola, non hanno però forza alcuna se l’ingegno del poeta non vi adopera soavi e efficaci parole. E che la finta favola abbia questa forza, l’esperienza l’ha mostrato nella mia *Orbecche* [...] tutte queste volte ch’ella si è rappresentata; che non pure le persone nuove [...] ma quelle che ogni volta vi erano venute, non poteano contenere i singhiozzi e i pianti¹⁷.

Percorriamo ora i momenti più importanti della tragedia che ebbe tali effetti su almeno una parte del pubblico. L’azione è ambientata alla corte reale di Susa in Persia, come viene spiegato nel prologo. All’inizio (Atto I, sc. 1) compare, come si è detto prima, la Nemese, dea della giustizia punitrice, accompagnata dalle Furie, che preannuncia una terribile vendetta sul re Sulmone, colpevole verso Dio, e fa un lungo discorso sull’ineluttabilità della giustizia divina che però, prima di colpire i colpevoli concede loro un certo tempo perché abbiano la possibilità di redimersi; se ciò non avviene la punizione diventa tanto più dolorosa quanto inaspettata da uno che finora si credeva felice. La Nemese nega la fortuità della pena, nega l’esistenza di un fato come caso e afferma che esso non è altro che la provvidenza e giustizia divina. Fin dall’inizio viene quindi adottata l’ottica cristiana in cui va intesa tutta la vicenda. Praticamente manca il colore locale e la scelta del luogo dell’azione credo che rimanga in funzione della legge aristotelica di verisimiglianza: lo spettatore sarebbe più propenso a credere che le atrocità di cui sarà testimone abbiano luogo piuttosto in Oriente che da qualche parte in Europa. Ma salvando una regola l’autore ne infrange implicitamente un’altra: infatti, come spiegare in questa situazione che il destino o il fato che colpisce così dolorosamente Orbecche ed Oronte, suo marito, non è un topos mutuato dalla tradizione con il significato del caso, ma va identificato piuttosto con la provvidenza divina? Il fatto che questa licenza poetica passa quasi inosservata è dovuto alla mancanza del colore locale. Così il cerchio si chiude.

Dopo la Nemese compare l’ombra di Selina, già moglie di Sulmone, la quale preannuncia la sua volontà di punire terribilmente la figlia Orbecche, colpevole di aver rivelato da piccola inconsapevolmente il rapporto incestuoso tra la madre e il figlio primogenito, entrambi poi uccisi da Sulmone. Il Giraldi creando questa scena ebbe

¹⁶ Cfr. Aristotele, *Poet.*, 9, 1451b 21–25.

¹⁷ Giambattista Giraldi Cinzio, op. cit., pp. 177–178.

senz'altro davanti agli occhi l'apertura del *Tieste* di Seneca in cui una Furia cerca di spingere l'ombra di Tantalo, il capostipite della stirpe odiata dagli dei, a diffondere l'odio tra Atreo e Tieste. La differenza consiste in ciò che Tantalo, contrariamente a Selina, abborrisce davanti alla prospettiva di far scattare delle nuove stragi.

L'azione vera e propria inizia solo nell'atto secondo: il discorso tra la Nutrice e Orbecche, ormai adulta, svela l'antifatto, cioè il suo matrimonio, tenuto nascosto al padre, con Oronte, cortigiano fedele del re; anche l'esistenza dei due figli nati da questa unione è del tutto ignota a Sulmone. La vendetta di Selina sta per compiersi: Orbecche, disperata, rivela alla Nutrice la decisione del padre di farla sposare al re dei Parti. Nella scena più importante di quell'atto i due sposi si trovano nel dubbio se confessare o meno il loro segreto: Orbecche conoscendo il carattere crudele del padre non è incline a farlo, mentre Oronte si dimostra fiducioso nel perdono del re. Il suo parere prevale e i due incaricano Malecche, consigliere di Sulmone, di informarlo di tutto e di disporlo bene nei loro confronti. Malecche compie la missione (siamo ormai all'Atto III), ma il sovrano finge di lasciarsi persuadere dalle sue argomentazioni e di accettare la sgradita verità, mentre, invece, medita una terribile punizione e rimasto solo rivela il suo stato d'animo in un lungo monologo i cui frammenti gettano luce sul carattere malvagio di questo tiranno:

Malecche in questa età canuta sciocco
 si pensa con sue favole, e sue ciance
 il cervello intorniato avermi in guisa,
 ch'io non debba mostrare al traditore
 di che importanza questa ingiuria sia?
 [...]
 Questi ha macchiato il mio sangue, e l'onore,
 e la real corona; ma sia certo,
 che sì nel sangue suo Sulmon le mani
 si bagnerà, che ne sarà lavata
 tutta questa vergogna, e questa ingiuria;
 né egli pur sol, ma i figli anco faranno
 del paterno fallir la penitenzia
 [...]
 Ma che farò de la malvagia figlia?
 Debb'io le mani por nel proprio sangue?
 Sì, devrei ben, s'al suo fallir guardassi;
 ma s'io ne posso far vendetta intiera
 senza la morte, non sia meglio? Meglio
 sia certo: e che pena maggiore,
 e più atta a la vendetta dar le posso,
 che con quello, ond'avea sommo diletto,
 darle crudele, e 'ntolerabil doglia?¹⁸ (Atto III, sc. 3, 37–41; 47–53; 78–86)

Il suo ragionamento e la susseguente vendetta ricordano da vicino quelli di Atreo nel *Tieste*, il più atroce dei tiranni senecani. Alle parole seguono i fatti. L'atto quarto e quinto sono dominati dall'orrore: il messaggero racconta la strage compiuta dal

¹⁸ Tutte le citazioni dell'*Orbecche* in questo articolo sono tratte dall'edizione: G. Gasparini (a cura di), *La tragedia classica dalle origini al Maffei*, op. cit.

tiranno dopo che egli aveva ingannato Oronte ed i nipoti, poi Sulmone, come Atreo nel *Tieste* (vv. 885 sgg.), si compiace della vendetta fraudolenta, il che lo fa odioso e renderà pienamente giustificata la morte datagli da Orbecche a cui aveva riservato una punizione ancora più spietata.

Sulmone non le prepara (come lo fa, invece, Atreo nei confronti del fratello) il banchetto dei corpi morti dei suoi figli, ma le scopre la verità in un gesto che imita quello: le mostra la testa e le mani tagliate ad Oronte prima della morte, nonché i corpicini dilaniati dei figli. Folle di dolore, Orbecche uccide prima il tiranno, poi si suicida con lo stesso pugnale. Il coro commentando gli eventi ne trae una riflessione più universale: l'instabilità della sorte umana, la fugacità di ogni felicità terrena dovrebbe far rivolgere le menti degli uomini a Dio.

Quello di rassegnarsi di fronte alla volontà divina non è, comunque, l'unico e neanche il più importante insegnamento che scaturisce da questa tragedia. Qui non c'entra quel pessimismo che nella *pièce* del drammaturgo romano è totale. Il messaggio controriformista non glielo permette; il Giraldi cerca di dare una spiegazione di tipo morale e religioso della vicenda sanguinosa e la trova nella teoria aristotelica della tragedia.

Nella *Poetica* lo Stagirita dà la seguente definizione del personaggio tragico:

Colui che, non distinguendosi per virtù e per giustizia, non è volto in disgrazia per vizio e malvagità, ma per un errore, tra coloro che si trovano in grande fama e fortuna, come per esempio Tieste, Edipo e gli uomini illustri provenienti da siffatte stirpi¹⁹.

Ciò che Aristotele considera un errore (*hamartia*), da interpretarsi sia nel senso morale (trasgressione) che intellettuale (errore di valutazione)²⁰, nel Giraldi diventa una colpa che corrisponde al peccato nel senso cristiano²¹. Orbecche è il cosiddetto "personaggio mezzano" per aver ingannato il padre; il concetto corrisponde alla mezza colpevolezza: uno che si presume buono, in una particolare circostanza diventa cattivo, ma la sua è una "malvagità temporanea", non una condizione costante²². In questo sta l'essenza del tragico per il Giraldi, perché solo un tale personaggio può suscitare compassione e orrore, il "nervo della favola"²³ (intreccio). Ricordiamo che nella famosa definizione della tragedia lo Stagirita parlava dell'imitazione di un'azione seria che "per mezzo di pietà e paura porta a compimento la depurazione di siffatte emozioni"²⁴, cioè la famosa *katharsis*. Nel Giraldi la paura diventa orrore, un orrore senecano e più che senecano, almeno nell'*Orbecche*, dove la morte violenta di Sulmone

¹⁹ Aristotele, *Poet.*, 13, 1453a 7–12 (cito – qui e di seguito – dall'edizione: Aristotele, *Poetica*, introduzione, traduzione e note di D. Lanza, Milano, BUR, 2002¹⁶).

²⁰ Cfr. *ibidem*, p. 158, nota 8.

²¹ Cfr. Giambattista Giraldi Cinzio, op. cit., p. 181: "purgando la tragedia gli animi degli uomini per l'orrore e per la compassione che nascono dalle pene sofferte per gli errori loro, da coloro sui quali cadono i casi avversi, non essendo in tale azione peccato, non può avere il suo fine la tragedia". Il fine morale di stampo cristiano (o addirittura cattolico controriformista) è presente in tutta la tragedia del Cinquecento; esso, comunque, anche se in un senso un po' diverso, è iscritto nel genere tragico fin dalla sua nascita, strettamente connessa con la sfera del *sacrum*.

²² Cfr. P. Mastrocola, *L'idea del tragico...*, op. cit., p. 88, 153.

²³ Giambattista Giraldi Cinzio, op. cit., p. 212.

²⁴ Aristotele, *Poet.*, 6, 1449b 27–28.

e della protagonista ha luogo sulla scena e altrettanto “in palese”²⁵, prima di quel momento, il tiranno riserva alla figlia (e quindi al pubblico teatrale) lo spettacolo crudelissimo dei resti sanguinosi dei suoi cari, messi nei vasi d’argento che essa è costretta a scoprire. Se questa scena è “degn” del *Tieste* di Seneca, quell’altra, che ugualmente infrange la regola aristotelica ed oraziana del *decorum*²⁶, si riallaccia alle scene simili del repertorio senecano che si svolgono davanti agli occhi degli spettatori: il suicidio di Giocasta nell’*Edipo* e l’uccisione dei figli da parte di Medea nella tragedia omonima. Il messo che racconterà al coro con tutti i particolari l’orrendo inganno preparato da Sulmone ad Oronte e ai suoi nipoti, culminante nel loro martirio, ha la stessa reazione del messaggero che nel *Tieste* compierà una missione analoga dovendo rivivere ancora una volta tutti i momenti della morte dei bambini innocenti e del “rituale” inaudito della cottura dei loro corpi²⁷. In un lungo discorso egli si lamenta di dover vivere in un ambiente che si illude di essere altamente civile, mentre i suoi comportamenti sono più crudeli e feroci di quelli delle bestie selvagge:

Oh perché ne’ Rifei monti non sono
più tosto nato, o tra le tigri ircane
ne gli ermi boschi, e ne’ più alpestri campi,
ove vestigio uman non si vedesse,
che qui dove i’ son nato, e son nodrito,
qui dove più d’ogni aspra fiera crudi
gli uomini si trovano? Oh, che giova
viver nelle città più che ne’ boschi,
se crudi più de’ lupi, e più de’ gli orsi
gli uomini in esse sono? Qual mai fiera
ne’ più solinghi lochi ritrovossi,
ch’usasse crudeltà nel proprio sangue?
Dunque cosa vist’ho via più crudele,
che ‘n parte alcuna unqua veder si possa. (Atto IV, sc. 1, 1–14)

Quale messaggio vogliono trasmettere queste stragi direttamente mostrate o raccontate al pubblico giraldiano, piangente e singhiozzante? È forse solo un puro adeguamento ai gusti del pubblico, il quale ha bisogno di forti emozioni, del pianto e anche del “diletto”²⁸ che quel pianto alla fine gli procura?

La risposta a quest’ultima domanda non può che essere negativa: ce lo dice lo stesso Giraldi. Egli sapeva che nell’atmosfera di “maraviglia” i suoi uditori e lettori erano meglio disposti a recepire un non facile insegnamento morale. Infatti osserva: “Che è di maraviglioso piacere allo spettatore, quando vede che gli astuti son tolti, e rimangono gli ingannati nella favola, e i forti ingiusti, e malvagi rimangono vinti”²⁹. Il suo

²⁵ Cfr. Giambattista Giraldi Cinzio, op. cit., p. 186: “possano i casi terribili e compassionevoli farsi in palese, acciò che più commovano gli animi degli spettatori”.

²⁶ Il Giraldi cerca di attenuare (forzatamente) la regola oraziana (cfr. Orazio, *Ars Poetica*, vv. 182 sgg.) dicendo che “Orazio con quel precetto non ci volle vietare che le dicevoli morti si facessero palesi in iscena, ma che si fuggissero quelle che hanno compagna la crudeltà” (Giambattista Giraldi Cinzio, op. cit., p. 185).

²⁷ Cfr. Seneca, *Tieste*, vv. 623 sgg.

²⁸ Cfr. Giambattista Giraldi Cinzio, op. cit., p. 223.

²⁹ Cfr. ibidem, pp. 184–185.

obiettivo rimane quello di insegnare e meravigliare o, piuttosto, di insegnare attraverso la meraviglia, oltre che tramite la compassione e l'orrore. Ascoltiamo, ancora una volta, le sue parole.

La tragedia ha anco il suo diletto, e in quel pianto si scuopre un nascoso piacere che il fa dilettevole a chi l'ascolta e tragge gli animi alla attenzione e gli empie di meraviglia, la quale gli fa bramosi di apparare, col mezzo dell'orrore e della compassione, quello che non sanno, cioè di fuggire il vizio e di seguir la virtù³⁰.

Il meccanismo della catarsi è spiegato in un altro passo:

Le persone adunque d'alto grado (le quali sono mezze tra i buoni e gli scellerati) destano maravigliosa compassione se loro avviene cosa orribile, e la cagione di ciò è che pare allo spettatore che ad ogni modo fosse degna di qualche pena la persona che soffre il male, ma non già di così grave. E questa giustizia, mescolata colla gravezza del supplizio, induce quell'orrore e quella compassione, la quale è necessaria alla tragedia³¹.

La non coincidenza tra colpa e punizione fa scattare la compassione e l'orrore e, di conseguenza, porta alla catarsi che qui si riveste di un senso assolutamente morale³², il che sarebbe difficile nel caso della catarsi aristotelica, dove pare che il significato estetico sia quello più probabile³³. Nel Giral di non si tratta affatto, come in Aristotele, della purgazione di questi sentimenti (compassione e orrore), ma essi fungono piuttosto da strumenti per purificare l'anima da passioni nocive e negative, simili a quelle che per il protagonista della tragedia sono state fonte della sua sciagura³⁴. Il fine ultimo è quindi quello di far fuggire il vizio e di insegnare la virtù, come viene ribadito nella citazione sopra riportata. E la spettacolarità rimane in funzione dell'obiettivo catartico concepito in questi termini e il pianto è segno di tale purificazione. Il tragico, il cui effetto sarebbe proprio la compassione e l'orrore, nasce non perché le persone siano innocenti – come, invece, accade nella tragedia greca, dove la *hamartia* ha spesso il senso di errore di valutazione e non di colpa nel senso morale – ma perché ciò che soffrono è assolutamente sproporzionato rispetto a ciò che hanno commesso. Orbecche, per tornare alla nostra tragedia, ha nascosto la verità al padre, è stata sleale e poco onesta pensando che a causa dell'età avanzata di Sulmone il suo "errore" non sarebbe mai stato scoperto:

³⁰ Cfr. ibidem, pp. 223–224.

³¹ Cfr. ibidem, p. 182.

³² Tale senso prevale nelle interpretazioni cinquecentesche di questo termine, a partire dal commento di Francesco Robortello (1548), seguito da quelli di Bernardo Segni (1549), di Vincenzo Maggi (1550) ed altri: cfr. A. Conte, *L'ovvietà catartica: catarsi e katharsis*, "L'immagine riflessa", V (1996), n. 2, pp. 317 sgg., in particolare pp. 328 sgg.

³³ Cfr. D. Lanza, Introduzione a: Aristotele, *Poetica*, op. cit., pp. 61 sgg.; Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989, pp. LXXII sgg.

³⁴ Il Giral di lo spiega ricorrendo all'esempio di Edipo nella tragedia *Edipo Re* di Sofocle, ritenuta da Aristotele la tragedia per eccellenza; cfr. Giambattista Giral di Cinzio, op. cit., p. 182: "l'ignoranza del male commesso è principalissima cagione [...] di grandissimo orrore e di grandissima compassione. E questo purga maravigliosamente gli animi da tali errori. Perché lo spettatore con tacita conseguenza seco dice: "se questi per errore commesso non volontariamente tanto male ha sofferto quanto vedo io ora, che sarebbe di me se forse volontariamente commettessi questo peccato? e questo pensiero il fa astenere dagli errori".

E perché il padre mio si trovava
 debole alquanto e di molt' anni carco,
 i' mi pensai ch'ei si dovesse, prima
 che la cosa sapesse, uscir di vita.
 Ma il mio destin m'ha ben mostrato quanto
 sia stato il mio sperar fallace e vano
 e quanto folli siano i pensier nostri; (Atto II, sc. 1, 48–54)

Ma il furore del padre-tiranno che la travolge e distrugge è incomparabilmente più grave e perciò la sciagura della donna fa sorgere nello spettatore i detti sentimenti e insegnargli un comportamento virtuoso³⁵. Rimane ancora Sulmone, lo scellerato che si credeva impunito e impunibile grazie al potere senza limiti di cui si compiaceva, convinto che i suoi atti crudeli si sarebbero incontrati con le lodi “finte” dei sudditi e cortigiani:

Biasimato ne sarò? Che biasmo 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 astretto.
 Questo è proprio de' re, che l'opre ree,
 ch'essi si fan, siano da ognun lodate. (Atto, III, sc. 3, 100–107)

Nel momento in cui meno se lo aspetta, la provvidenza lo abbatte per mano della figlia. Le parole pronunciate nel prologo dalla dea Nemese che, come abbiamo detto, tale provvidenza simboleggia, sull'ineluttabilità della giustizia divina che dà al reo il tempo necessario per redimersi, vanno ricordate nella chiusura di questa tragedia.

Alla fine muoiono tutti, ma paradossalmente essa è meno tragica di molti drammi antichi, soprattutto quelli in cui, come nell'*Edipo Re* di Sofocle, il problema della colpa morale rimane marginale, perché l'accento non è posto su questo. I protagonisti, benché siano infranti dal dolore che consegue dalla scoperta di una verità difficile da accettare, devono trovare in loro stessi la forza necessaria per vivere con una nuova consapevolezza, quella della fragilità della condizione umana in cui sarebbe vano cercare spiegazioni sul bene e sul male che a loro accade, anzi che accade all'uomo in genere, all'umanità in quanto tale.

³⁵ Anche Vincenzo Maggi intende in modo simile il fine ultimo della catarsi aristotelica: “insegnare un comportamento appropriato, che questo sia introdotto negli animi umani con false o con vere narrazioni, il suo desiderio è comunque realizzato. Ma poiché un poeta non può realizzare questo proposito se non ottiene la fiducia del suo pubblico, si adegua a questo riguardo all'opinione comune” (cito da: M. Carlson, op. cit., p. 62); cfr. anche B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, Chicago University Press, 1961, vol. I, p. 412.

BIBLIOGRAFIA

FONTI

- ARISTOTELE, *Poetica*, introduzione, traduzione e note di D. Lanza, Milano, BUR, 2002¹⁶.
- ARYSTOTELES, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989.
- GIRALDI CINZIO Giambattista, *Orbecche*, in G. Gasparini (a cura di), *La tragedia classica dalle origini al Maffei*, Torino, UTET, 1963.
- GIRALDI CINZIO Giambattista, *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, in idem, *Scritti critici*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973.
- ORAZIO, *Lettere*, introduzione, traduzione e note di E. Mandruzzato, Milano, BUR, 1983.
- SENECA, *Tutte le tragedie*, introduzione e versione di E. Paratore, Roma, Newton Compton, 2006.

OPERE CRITICHE

- ARIANI M. (a cura di), *Il teatro italiano*, parte II: *La tragedia del Cinquecento*, t. I, Torino, Einaudi, 1977.
- ARIANI M., *Tra classicismo e manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1984.
- BONORA E., *La teoria del teatro negli scrittori del '500*, in *Il teatro classico italiano nel '500*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, pp. 221–251.
- CARLSON M., *Teorie del teatro: panorama storico e critico*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- CONTE A., *L'ovvietà catartica: catarsi e katharsis*, "L'immagine riflessa" V (1996), n. 2, pp. 317–341.
- DOGLIO F. (a cura di), *Il teatro tragico italiano. Storia e testi del teatro tragico in Italia*, Parma, Guanda, 1960.
- DONDONI L., *L'influence de Sénèque sur les tragédies de Giambattista Giraldi*, in *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, par J. Jacquot, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1964, pp. 37–46.
- GASPARINI G., Introduzione a: Giambattista Giraldi Cinzio, *Orbecche*, in G. Gasparini (a cura di), *La tragedia classica dalle origini al Maffei*, Torino, UTET, 1963.
- HORNE P.R., *The Tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi*, Oxford, Oxford University Press, 1962.
- MASTROCOLA P., «Nimica fortuna». *Edipo e Antigone nella tragedia italiana del Cinquecento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1996.
- MASTROCOLA P., *L'idea del tragico. Teorie della tragedia nel Cinquecento*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 1998.
- MERCURI R., il capitolo sulla tragedia in N. Borsellino e R. Mercuri, *Il teatro del Cinquecento*, LIL 21, Roma-Bari, Laterza, 1981, pp. 72–111.
- PARATORE E., *Nuove prospettive sull'influsso del teatro classico nel '500*, in *Il teatro classico italiano nel '500*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, pp. 9–95.
- WEINBERG B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, vol. I, Chicago, Chicago University Press, 1961.

Summary

The in Giambattista Giraldi Cinzio's Orbecche

The article presents an analysis and interpretation of the tragic element in Giambattista Giraldi Cinzio's *Orbecche*, the most renowned of this writer's tragedies and the work which was the Senecan pioneer in the Italian Cinquecento, opening up a new chapter both in the history of this genre in the Renaissance and in his own oeuvre. The influence of Seneca may be observed above all at the level of its poetics of tragedy, in the characters, the conflict between *furor* and *ratio*, the sinister visions of the prologue, and the bloodthirsty scenes of violence and horror, some of them actually performed directly onstage in breach of the principle of *decorum*. One of Giraldi's patent innovations is his departure from the mythological and historical subjects and focus on what might be termed "novelistic" subjects (the plot of *Orbecche* alludes to one of his *novelle*, while another would supply the story of Shakespeare's *Othello*). Aristotle's *Poetics* and its theory of tragedy was an important source of inspiration for *Orbecche*. Giraldi devoted a considerable amount of attention to an interpretation of the Aristotelian theory, especially its aspect of *katharsis*, in one of his theoretical works, *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, and hence for a better understanding of the essence of the tragic in *Orbecche* this analysis makes numerous references to *Discorso*.

Streszczenie

Tragizm w Orbecche Giambattisty Giraldiego Cinzia

W artykule została przedstawiona analiza i interpretacja tragizmu w *Orbecche* (1541) Giambattisty Giraldiego Cinzia, która to tragedia (najsłynniejsza spośród tych, jakie wyszły spod pióra tego pisarza) otwiera nowy rozdział w historii tego gatunku w epoce Renesansu, a także w twórczości samego autora. Zapoczątkowuje ona mianowicie nurt senekański we włoskim Cinquecento; wpływ rzymskiego tragediopisarza zaznacza się przede wszystkim na poziomie poetyki tragizmu i dotyczy m.in. takich kwestii, jak charakterystyka postaci, konflikt pomiędzy *furor* i *ratio*, obecność ponurych wizji w prologu, krwawe i przerażające sceny rozgrywające się niekiedy na oczach widza wbrew zasadzie *decorum*. Niewątpliwym *novum* Giraldiego jest odejście od tematyki mitologicznej czy historycznej i zwrot ku treściom, które określić można jako „nowelistyczne” (akcja *Orbecche* nawiązuje do jednej z jego nowel; inna nowela Giraldiego dostarczy w przyszłości tematu dla szekspirowskiego *Otella*). Ważnym źródłem inspiracji dla *Orbecche* jest także *Poetyka* Arystotelesa z jej teorią tragedii. Interpretacji tej teorii, przede wszystkim problematyce związanej z *katharsis*, Giraldi poświęcił wiele miejsca w jednym ze swoich pism teoretycznych, zatytułowanym *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, toteż w naszej analizie odwołujemy się często do niego dla lepszego zrozumienia istoty tragizmu w omawianej sztuce.