

LA CORTE IN SCENA:  
GENESI POLITICA  
DELLA TRAGEDIA FERRARESE (\*)

di

Riccardo Bruscelli

1. Soffermarsi a illustrare, all'interno di una stagione teatrale gremita di innovazioni come quella estense, il momento nevralgico costituito dalla rinascita del genere tragico, significa in qualche modo ripercorrere la vicenda intellettuale con cui la cultura ferrarese volle saldare un conto aperto dal provocatorio classicismo delle commedie ariostesche comparse ormai più di trent'anni prima, ma sentite poi sempre come una impegnativa ipoteca avanzata *in limine* sulle successive fortune teatrali della città. Che ci si rivolga infatti alla domestica prosa dei diari del Mosti, o alle cadenze cortigiane del trattato *Della poesia rappresentativa* di Angelo Ingegneri, si ha ovunque conferma di una radicata coscienza, a Ferrara, della funzione inaugurale assolta dalla *Cassaria*:

(...) passato l'anno della peste grande... si cominciò a recitare qualche comedia dell'Areosto... come dico cominciarono a comparire in scena quelle dell'Areosto, che riconcie in versi sciolti ch'esso poeta chiamava jambi volgari, eccitorno molti ingegni, che composero e Comedie e Tragedie, che sebbene non tutte sono state eccellentissime, non erano però goffi affatto... <sup>(1)</sup>

E se la scansione cronachistica del Mosti attribuisce valore promozionale soprattutto alla seconda giovinezza delle commedie ariostesche, « riconcie in versi » e non più in prosa, la

---

(\*) È il testo di una relazione tenuta a Ferrara il 25 ottobre 1975 nell'ambito del convegno su *Società e cultura al tempo di L. Ariosto* (Reggio Emilia-Ferrara, 22-26 ottobre 1975).

(1) *La vita ferrarese nella prima metà del secolo XVI descritta da Agostino Mosti*, in « Atti e memorie della Regia Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna », vol. X, Bologna 1892, p. 180.

distaccata prospettiva dell'Ingegneri riconoscerà all'Ariosto, ormai dopo l'*Aminta* e il *Pastor fido*, una più generale e indiscussa funzione di capostipite culturale:

I poeti Scenici della nostra lingua, *incominciando dall'Ariosto*, sono per la maggiore, e la miglior parte stati, o sudditi, o servitori, o vassalli, o famigliari insieme della Serenissima e sempre gloriosissima Casa da Este. Il Girdaldi, il Tasso, il Guarino... fanno di questa verità ampia, e onoratissima testimonianza <sup>(1)</sup>.

La prodigiosa continuità della scena ferrarese finiva col cancellare, come si vede, gli scarti cronologici e le vicissitudini dei generi letterari, assorbiti in un'unica parabola celebrativa: anzi, l'innocente copulazione del Mosti — « composero e Comedie e Tragedie » — sorvola su una frattura drammatica che qui vorremmo invece sottolineare, verificando la consistenza di uno spartiacque che pertiene non solo al teatro, ma all'intera civiltà letteraria estense. Tuttavia, è pur vero che quando il Girdaldi nel '41 metteva in scena la « real gravità » dell'*Orbecche*, egli in qualche modo rispondeva simmetricamente all'iniziativa ariostesca del 1508, e continuava in un'opera di formalizzazione dei generi teatrali che proprio la *Cassaria* aveva inaugurato, introducendo nella materia mescidata del dramma quattrocentesco il catalizzatore costituito dal modello classico della commedia plautina <sup>(2)</sup>. Del resto, il prologo stesso dell'opera girdaldiana sembra voler sanzionare la necessaria 'complementarietà' della tragedia, contrapponendo « di Davo; o ver di Siro / l'astute insidie verso i vecchi avari, / o pronti motti, che vi muovan riso » alla *imagery* luttuosa, di segno contrario, del genere che si stava inaugurando: « lagrime, sospiri, angoscie, affanni, / e crude morti » <sup>(3)</sup>. In questo senso anche l'*Orbecche* rappresentava, a modo suo, una vicenda 'ariostesca'; o almeno poteva essere agevolmente assimilata all'operosità dell'officina teatrale ferrarese.

2. Identificando il repertorio del « riso », dei « motti », delle « astute insidie » con personaggi quali i servi Davo e Siro, il prologo dell'*Orbecche* insinuava anche una distinzione

<sup>(1)</sup> A. INGEGNERI: *Della poesia rappresentativa*, Ferrara, Bandini, 1598, p.3.

<sup>(2)</sup> ETTORE PARATORE (nel volume collettaneo *Il teatro classico italiano nel Cinquecento*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, p. 22) considera « conformistico » il tracciato che fa iniziare il teatro regolare cinquecentesco con la *Cassaria*, che sarebbe invece da riassorbire in una fase di prima sperimentazione pertinente sia alle forme comiche che a quelle tragiche: prospettiva attraente, ma non più accettabile quando mette sullo stesso piano le commedie ariostesche e tragedie come la *Sofonisba* e la *Rosmunda*, che non ebbero affatto il potere, almeno immediato, di creare una tradizione. Se è dunque legittimo richiamare al carattere complesso e ampiamente sperimentale della prima produzione teatrale cinquecentesca, non si può tuttavia fare a meno di conservare alle singole esperienze e ai singoli generi letterari il loro ben differenziato peso specifico.

<sup>(3)</sup> Tutte le citazioni dalle tragedie girdaldiane si attengono alla seguente edizione: *Le tragedie | di M. Gio. Battista | Girdaldi Cinbio | Nobile ferrarese, In Venetia, | Appresso Giulio Cesare Cagnacini | MDLXXXIII*. Mi sono limitato agli interventi sul testo di uso più comune (eliminazione di *b* etimologica e pseudoetimologica, riduzione di *et a e*). Per il prologo dell'*Orbecche* come ricalco dei prologhi di commedia, si veda anche R. BRUSCAGLI: *G. B. Girdaldi: drammaturgia ed esperienza teatrale*, in « Atti e memorie della Deputazione provinciale ferrarese di storia patria », vol. XV, Ferrara 1972, pp. 63-66.

ambientale, d'ordine sociologico, fra commedia e tragedia, sulla scorta d'altronde se non di una teoresi compiutamente elaborata (il *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie* fu pubblicato dal Gibaldi solo nel '54) <sup>(1)</sup>, almeno di un indirizzo univoco del teatro latino e volgare.

D'altronde la medesima tacita deduzione, indotta senza dubbio dai fiebili ma non ignoti esempi delle *Sofonisbe* e delle *Rosmunde* nostrali, aveva guidato Alessandro de' Pazzi, primo traduttore cinquecentesco della *Poetica* di Aristotele, nella restituzione latina del famoso passo nel quale il filosofo distingueva i personaggi della tragedia e della commedia, affermando: ἡ μὲν γὰρ χείρους, ἡ δὲ βελτίους μιμειῖσθαι βούλεται τῶν νῦν, cioè che l'una, la commedia, « si propone di raffigurare uomini peggiori di come esistono realmente, e la tragedia invece superiori » <sup>(2)</sup>. Ma la connotazione strettamente etica del passo greco, imperniato sul rapporto βελτίους/χείρους, migliori o peggiori, sublimati o degradati in rapporto alla comune esperienza quotidiana, dà luogo nella traduzione latina del Pazzi ad un rapporto fra *praestantiores* e *humiliores*, assai più caratterizzato in senso sociologico che morale <sup>(3)</sup>. Mentre cioè Aristotele poneva l'accento sul 'fare' del ποιητής, e sugli opposti suoi processi di idealizzazione o di degradazione della realtà rappresentata, il traduttore cinquecentesco — e poi tutti gli interpreti — identificano prontamente i personaggi sublimati con chi è ai gradi sublimi della scala sociale, « reges », « heroes », come diranno subito il Robortello e il Maggi, e quelli degradati con chi occupa i gradini più umili, « moriones, servos, ancillas, scurras », secondo la tendenziosa esemplificazione del Maggi. Il Gibaldi dal canto suo in parte eredita — dal Pazzi e fors'anche dal Maggi, presente a Ferrara nel '43 <sup>(4)</sup> — in parte promuove egli stesso questa interpretazione, nella sua duplice veste di teorico e di drammaturgo. Infatti, anch'egli commenta l'insidioso passo aristotelico affermando:

Hanno dunque tra lor comune la comedia e la tragedia, l'imitare una azione; ma sono differenti, che quella imita la illustre e reale, e questa la popolaresca e civile: e però fu detto da Aristotile che la comedia imitava le azioni peggiori <sup>(5)</sup>.

Anzi, si costringe a dedurne sillogisticamente una necessaria storicità della favola tragica che nella pratica egli non rispetterà mai, precisando che « essendo le tragiche tra le illustri azioni per venire elle dalle persone onde vengono, non pare che esse possano essere condotte in iscena che non se n'abbia avuta notizia prima. »

<sup>(1)</sup> Sul problema della data di effettiva stesura del *Discorso*, si veda P. R. HORNE: *The tragedies of G. C. Gibaldi*, Oxford University Press 1972, pp. 25-27.

<sup>(2)</sup> La traduzione è di Carlo Gallavotti (ARISTOTELE: *Dell'arte poetica*, a cura di Carlo Gallavotti, Milano, Mondadori, 1974, p. 7).

<sup>(3)</sup> A questo proposito si veda ancora P. R. HORNE: *The tragedies*, ecc., cit., pp. 29-30.

<sup>(4)</sup> Cfr. P. R. HORNE: *The tragedies*, ecc., cit., pp. 26-27.

<sup>(5)</sup> G. B. GIRALDI: *Discorso ovvero lettere intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, in *Scritti estetici*, Milano, Daelli, 1864, II, p. 6.

I personaggi subalterni, respinti così ai margini della favola, ridotti a mere presenze funzionali, non detengono quindi né una fisionomia etica né un istituto linguistico diversificato, venendo anch'essi risucchiati nella categoria dell'« onesto », pertinente ai padroni della scena: « ...non entrando nella scena tragica, se non persone grandi, magnifiche, reali, cavatene alcune poche, le quali quantunque sian basse, sono nondimeno oneste... ». Nutrici, guardie del corpo, servi di palazzo, alienati in un astratto universo cortigiano, vengono così destituiti di ogni potenziale eversivo, deputato piuttosto alla deformazione espressivista della scena comica, e nel contempo sacrificati alle ferree leggi di una drammaturgia tanto sociologicamente insofferente da escludere la morte in tragedia di una nutrice — lo Speroni viene infatti biasimato dal Gibaldi proprio perché nella *Canace* aveva introdotto « la morte della nodrice, la quale è indegna per la sua bassezza di morire in tragedia, nella quale non avvengono se non morti di gran maestri, non di servi, o di serve, o d'umili famigliari » <sup>(1)</sup> — o da deplorare che un semplice trombettiere possa discutere col suo re: « Similmente [Euripide] è biasimato nelle Supplici, nello avere egli introdotta la disputa tra un trombetta e Teseo (uomo di tanta vaglia) ». Tuttavia, anche uno scrutinio così severo delle *personae* ammesse alla scena tragica, una così drastica riduzione dell'*ethos* aristotelico a semplice appartenenza di casta, non conduce necessariamente ad esiti drammatici univoci; anzi, le osservazioni dei commentatori conservano a questo proposito una salutare ambiguità.

Già al Maggi non sfugge affatto che il comparativo aristotelico si riferisce al « communis hominum usus », cioè che la sublimazione o la degradazione è in rapporto ad una « mediam... hominum conditionem », cioè alla usualità del commercio quotidiano; anche se egli si guarda bene dal chiarire l'equivoco sotteso al suo commento, apparentemente non contraddittorio solo perché uomini fuori del comune sono senza dubbio sia i *reges* e gli *heroes*, sia i βελτίους aristotelici, vale a dire i detentori di un'*ethos* d'eccezione. Il Robortello dal canto suo condivide il principio che la tragedia « versetur in imitatione, et representatione calamitatum, et miseriarum regis, aut herois alicuius », e non esita ad esplicitarne quelle che sembrano le uniche prevedibili conseguenze:

*Illorum vero potissimum miseriam explicat, qui insignes sunt, quorum ex eorum persona maior cietur commiseratio, quam si eorum recenseatur calamitas, qui ignobiles sunt, ac viles.*

La scelta dei *praestantiores* qui prefigura, come si vede, un dramma di passioni ingigantite proprio dalla mera risonanza dell'ambientazione regale: i *reges* e gli *heroes* sono convocati a sostenere col loro prestigio vicende esemplari, a siglarle con la suggestione delle reminiscenze storiche e mitologiche. Anche il Gibaldi a questo proposito affermerà che « veg-

<sup>(1)</sup> *Giudicio sopra la tragedia di Canace e Macareo*, in S. SPERONI: *Opere*, Venezia, appresso Domenico Occhi, 1740, IV, p. 105. La paternità gibaldiiana del *Giudicio* è stata dimostrata da CHRISTINA ROAF (*A Sixteenth-century Anonimo: the author of the "Giudicio sopra la tragedia di Canace et Macareo"*, in « Italian Studies », XIV [1959], pp. 49-74).

gendo gli uomini di minore e più bassa condizione i travagli, i pericoli e le affezioni che intervengono a persone di alto grado, *argumentano dal maggiore al minore*», interpretando riduttivamente la sua risoluzione aristocratica come un puro trucco illusionistico, una specie di lente d'ingrandimento interposta fra scena e pubblico a semplice fine didattico.

In realtà, se un Aristotele tendenzioso congiurava a consacrare la tragedia come genere « reale », e se la speculazione degli interpreti ne controllava le conseguenze limitandole ad un argomentare « dal maggiore al minore », un'opzione simile, solo apparentemente incruenta, rischiava poi di spaccarsi entro due poli ben differenziati: giacché il dramma dei re potrà sì risolversi in amplificazione delle « calamitates » comuni, più sonoramente echeggiate nelle regge e nelle corti che in modesti abituri, ma potrà, anche, farsi illustrazione delle « calamitates » intrinseche alla persona dei re, inerenti all'esercizio delle loro prerogative; potrà essere cioè dramma sentimentale o esistenziale, ma, d'altra parte, tragedia del potere.

3. La doppia faccia delle « persone reali e magnifiche » si rispecchia esemplarmente nel bifrontismo dell'*Orbecche*, spartita fra l'infelice *love-story* di Orbecche e Oronte, amanti segreti e sfortunati, e l'ardita investigazione del potere principesco incarnato nella ferocia di Sulmone, il re persiano a cui spetta di esemplificare « ciò che possan gli scettri, e le corone ». La bloccata unità del luogo scenico — « l'ampia città reale » di Susa, il « real palazzo, anzi 'l ricetto / di morti, e di nefandi, e sozzi effetti / e d'ogni sceleraggine » — garantisce la sovrapposizione dei due piani diversi, attribuendo all'ambientazione cortigiana sia il compito di proiettare su uno sfondo magnifico e suggestivo i « casi rei » dei due « miseri amanti », sia di attualizzare tutta la topica d'ascendenza senecana sulle « cure » che « premon quelle superbe alte corone », in una inedita compenetrazione della reggia cortese e degli *ingentia tecta* di classica memoria.

D'altronde che il Giraldi, « Euripide romantico della corte estense » come lo definì il Carducci, avesse abilmente contaminato il gusto moderno della novella, romantica appunto, amorosa e patetica, con quello archeologico-erudito dell'umanesimo ferrarese, che egli avesse insomma ibridato Boccaccio con i tragici greci e latini, fu luogo comune già della critica storica <sup>(1)</sup>, anche se generalmente addotto a documentare soltanto il suo fiuto di non spregevole *manager* teatrale, ben consapevole che il pubblico estense, abituato alle favole ariostesche, sarebbe stato particolarmente sensibile a quanto nel suo teatro apparisse mutuato dalla narrativa volgare, dalle sue non obliabili vicende di amore e morte. E infatti, da una fortunata e imitatissima capostipite di quel genere, la novella boccacciana di Guiscardo e

---

<sup>(1)</sup> Si veda, uno per tutti, l'epigrafico giudizio di Emilio Bertana: « Egli in una parola modernizzò quant'era possibile la tragedia, senza rinnovarne l'essenza. E piacque ». (*La tragedia*, Milano, Vallardi, 1906, p. 69).

Ghismonda <sup>(1)</sup>, il Giraldi ricavò l'amorosa vicenda di Orbecche, principessa persiana segreta sposa di Oronte, un cortigiano d'umili origini, e alla figura di Tancredi prenze di Salerno attinse per insinuare nella monolitica regalità del suo Sulmone le gelosie di un amore paterno offeso e umiliato. Così una partitura novellistica di marca spiccatamente decameroniana giace all'interno del *plot* senecano di *Orbecche*, dichiarandosi intenzionalmente attraverso una fitta rete di prelievi testuali dal *Decameron*, debitamente puntellati, ma non dissimulati, dalle risorse di una *gravitas* assunta senza risparmio dalle riserve della classicità.

Già nel primo atto, una sorta di fantasmagoria infernale invasa dalle apparizioni di Nemese, delle Furie, dello spettro di Selina madre defunta di Orbecche, il coro finale introduce una voce diversa e subito distinguibile: esso supplica Venere di « non sostener che morti acerbe, et adre, / e tanti casi rei / sostengan questi due miseri amanti, / che tutti a dramma a dramma ardon de la tua fiamma »; in mezzo a tanta fuliggine infernale si insinua una compassione memore della quarta giornata decameroniana, e i « casi rei » della tragedia denunciano preliminarmente la loro discendenza dai « pietosi accidenti » boccacciani, « sventurati e degni delle nostre lacrime ». L'avvisaglia del coro trova ampio sviluppo in seguito, essenzialmente nel monologo di Orbecche alla fine del secondo atto, e nel lungo contrasto fra Malecche, l'indulgente consigliere amico di Oronte, e il re: qui tutto il codice amoroso concentrato dal Boccaccio nella risposta di Ghismonda al padre, lucida apologia davvero degna di una eroina « savia più che a donna per avventura si richiedea », viene smembrato sui due versanti, nettamente diversificati, dell'autocompianto e della eloquenza cortigiana.

Se il *decorum* tragico impedisce infatti ad Orbecche di affrontare direttamente il padre, paralizzandola anzi in una laconicissima soggezione <sup>(2)</sup>, la sua natura di amante da novella, di eroina patetica, può permetterle almeno di riassumere gli argomenti di Ghismonda in chiave se non altro di pensosa riflessione. Il 'rinfaccio' esplicito nella battuta boccaccesca: « Delle virtù e del valore di Guiscardo io non credetti al giudizio d'alcuna altra persona che a quello delle tue parole e de' miei occhi. Chi il commendò mai tanto, quanto tu 'l commendavi in tutte quelle cose laudevole che valoroso uomo dee essere commendato? » viene così degradato ad argomento incoraggiante nell'esame a cui la principessa sottopone la sua situazione:

*L'esser tanto caro a lui Oronte,  
quanto figliuol gli fosse, ...  
...e l'alte lodi  
ch'egli ha palesemente a Oronte date,  
mi dan quella speranza;*

<sup>(1)</sup> Uno dei suoi rifacimenti teatrali dovette essere tenuto presente anche dal Giraldi: *l'Operetta Nova de doi nobilissimi | Amanti Philostrato & Pamphila. | Composta in Tragedia per Mi | ser Antonio da Pistoia*, pubblicata nel 1499 e dedicata al « ducha Hercule de Ferrara ». Per un suo probabile influsso su *l'Orbecche*, cfr. P. R. HORNE: *The tragedies*, ecc., cit., pp. 49-50.

<sup>(2)</sup> Di fronte al padre essa si limita infatti ad assentire alle argomentazioni di Oronte e di Malecche: « E anch'io padre / perdono a vostra Altezza umile i' chieggio » (Atto III, Scena 4).

l'aperto rimprovero di Ghismonda: « Egli pare... che tu, più la volgare opinione che la verità seguitando, con più amaritudine mi riprenda, dicendo... che io con uom di bassa condizione mi son posta » entra letteralmente fra parentesi nel Giraldi:

*L'essere Oronte di vil sangue nato,  
(seguendo l'openion del vulgo sciocco,  
che gentil crede sol chi ha copia d'oro)  
...a tal timor m'induce  
ch'io tremo...*

mentre l'ascesi volontaristica della protagonista decameroniana: « Guiscardo non per accidente tolsi, come molte fanno, ma con diliberato consiglio elessi innanzi ad ogn'altro, e con avveduto pensiero a me lo 'ntrodussi » si traduce assai giraldianamente nell'esclusione di un « cieco errore » e di un « desio folle » nella scelta del partner matrimoniale, interpretando in senso moralistico l'« accidente » decameroniano:

*...di gran loda  
mi terrei degna, che più tosto avessi  
voluto un uom, il qual non cieco errore,  
o desio folle, ma giudicio certo  
scieglier m'ha fatto tra mill'altri illustri,  
quantunque pover sia...*

E se non basta la Ghismonda, Orbecche può bene appellarsi alle respiscenze cortesi con cui Monna Giovanna chiude la novella di Federigo degli Alberighi, obbiettando al buon senso borghese dei fratelli: « Fratelli miei... io voglio avanti uomo che abbia bisogno di ricchezza, che ricchezza che abbia bisogno d'uomo », battuta puntualmente echeggiata dal Giraldi:

*Quasi ch'egli [ il padre ] non sappia, ch'assai meglio  
è a donna avere un uom, cui sia mestieri  
d'oro, che l'or cui sia mestier d'un uomo;*

e subito corretta da una chiosa di più austera sentenziosità:

*Ma la fame d'aver tant'è cresciuta  
che non s'istima al mondo altro, che l'oro.  
Povera e nuda va la virtù stessa:*

Virgilio e Petrarca accorrono nell'esiguo spazio di tre versi a riequilibrare la nuda parafrasi del conversevole dettato boccacciano.

Il contagio decameroniano si estende poi, nell'atto terzo, alla lunga perorazione del saggio Malecche, sia pur controllato in questo personaggio dagli antidoti della vecchiaia e della prudenza cortigiana. La rivendicazione polemica, in Ghismonda, del proprio « esser di carne e non di pietra o di ferro », la proclamazione di « chenti e quali e con che forza vengano le leggi della giovinezza », il pertinente appello alla funzione galeotta degli « ozi » e delle « dilicatezze » quali incentivi erotici si travestono, nelle battute del consigliere, in saggezza senile, in pacata proverbialità:

*...e quasi, ch'ei pensasse,  
che fosse la sua figlia men de l'altre  
pronta ad amare, e non sapesse ei quanto  
possa uno sguardo, una parola, un riso  
a destare in altrui fiamma amorosa  
lasciat' ha conversar tanto a lo stretto  
questi due insieme, che la cosa ha avuto  
l'effetto, che doveva aver, né mai  
pensai, che ne potesse altro avvenire,  
che quello, ch'avenut' esser si vede.  
Che giovani amoroze, e delicate,  
e nodrite ne gli ozi, e ne' diletti,  
conversino con giovani gentili,  
e non s'accenda fiamma ardente in essi,  
stolt'è ch'il pensa.*

E sempre su questa linea vagamente eufemistica, il « natural peccato » difeso da Ghismonda tornerà in Malecche addomesticato in un meno fatale « error d'amor ». Ma soprattutto, altamente significativa del travestimento sopportato dall'etica boccacciana per accedere alla corte di Susa è la metamorfosi subita dal suo assioma fondamentale: « Ma lasciamo or questo, e riguarda alquanto a' principi delle cose: tu vedrai noi d'una massa di carne tutti la carne avere, e da uno medesimo creatore tutte l'anime con iguali forze, con iguali potenzie, con iguali virtù create », che si trasforma in mera figura di preterizione:

*E lasciando or da parte, che siam nati  
da un medesimo principio tutti; e iguali  
n'abbia prodotti qui l'alma natura...*

Al contrario, ciò che nel Boccaccio occupava lo spazio di una considerazione collaterale, cioè l'indifferenza della fortuna per i meriti della virtù, e la sua infida incostanza, trova ottima accoglienza nell'oratoria di Malecche. Ghismonda aveva fatto osservare al padre



che « non il mio peccato ma quello della fortuna riprendi, la quale assai sovente li non degni ad alto leva, abbasso lasciando i dignissimi »; Malecche fa eco replicando che:

*Se la cieca, fallace e ria fortuna  
ch'a ogni spirto gentil sempre è nemica,  
riguardo avesse avuto a la virtute,  
ch'ascender sola fa in nobiltà altrui,  
degno era Oronte d'ogni grand'impero;*

Ghismonda aveva ammonito: « Molti re, molti gran principi furon già poveri, e molti di queglii che la terra zappano e guardan le pecore già ricchissimi furono », spunto colto al volo dal Giraldi e subito dilatato sul modello della 'catastrofe' così cara alla tragedia:

*... l' avere,  
i ben de la fortuna ch'oggi sono  
d'uno e diman d'un altro, son caduchi,  
e si vengono e van qual'onda al lito.  
Onde spesso si vede che quei, ch'hanno  
l'arche gravi d'argento, e gravi d'oro  
divengono mendichi; e ch'i mendichi  
son'alzati a gli scettri, a le corone.*

E per finire, anche le scuse di Oronte davanti al re:

*Imputar non vogliate il mio fallire  
a dislealtà, o ad oltraggio, ma a l'amore,  
che puote troppo più, che non poss'io;  
a l'età giovenile atta ad errare  
via più d'ogn'altra*

dovranno ben qualcosa non solo alla citazione da manuale con cui Guiscardo reagisce all'arresto: « Amor può troppo più che né io né voi possiamo » (e si noti nell'*Orbecche* la prudente riduzione dell'onnipotenza d'amore dal plurale al singolare: non « né io né voi », bensì « io »), ma anche all'alterigia cortese con cui Giannotto alias Giusfredi Capece, figlio di madonna Beritola, aveva difeso il suo giovanile errore: « E se io seco fui meno che onestamente, secondo la oppinion de' meccanici, quel peccato commisi il quale sempre seco tiene la giovinezza congiunto, e che se via si volesse tòrre, converrebbe che via si togliesse la giovinezza... ».

La lusinga della novellistica cortese, sia pur opportunamente modulata sulla nuova lusinga d'onda di un genere « reale e magnifico » si offre dunque al Giraldi come il più si-

curo punto di riferimento per accorciare le distanze fra dettami aristotelici e tradizione letteraria volgare, come la più prevedibile base di un possibile consenso, fino allora mancato, fra scena tragica e platea; i « pietosi accidenti » della quarta giornata decameroniana si pongono come la scorciatoia più praticabile per raggiungere quel terrore e quella compassione, quell'ἄλγος καὶ φόβος in cui si faceva consistere l'identità stessa della tragedia. D'altronde, non mancheranno in seguito espliciti attestati di ortodossia aristotelica per le novelle boccacesche: anzi, la quarta giornata potrà essere prospettata dai teorici padovani come repertorio esemplare di favole tragediabili tragediabilissime, non mancando in esse il requisito essenziale della « persona mezzana »<sup>(1)</sup>, cioè non perfettamente buona in quanto incorsa in un errore, per quanto scusabile (e infatti, è in genere « error d'amor »), ma neppure così malvagia da meritare l'« infelice fine » apparecchiato da padri iracondi come quello della Ghismonda, da fratelli subdoli come quelli di Lisabetta da Messina, da mariti « disleali » come il Rossiglione: la sproporzione fra i « naturali peccati » e le pene subite in conseguenza sembra garantire perfettamente agli intrecci boccacciani l'effetto richiesto di pietà e terrore. « Il Boccaccio — spiegherà lo Speroni — nella quarta giornata, dove parla d'amori, che hanno avuto fine infelice, fa cader pietà sopra persone, che per amore aveano peccato contra le leggi dell'ospitalità, contra *ius gentium*, contra la fede pubblica, e similmente contra la riverenza del padre e contra l'osservanza, o piuttosto umiltà del servo verso il signore »<sup>(2)</sup>, e Faustino Summo specificherà che « tutti quei delitti [*cioè gli errori amorosi*] son lontani da sceleraggine, e tutti dipendono da imprudenzia, e son fatti per umano errore, e sono peccati d'incontinenza e d'amore, e tutti tragici... quali gli ricerca Aristotile... »<sup>(3)</sup>. La fatalità dell'errore tragico, la ὕβρις sofoclea viene in tal modo identificata con l'onnipotenza d'amore, e l'universale convinzione che « amor... a nullo amato amar perdona » consente al pubblico di riconoscersi negli infelici protagonisti della novellistica, rei di manchevolezze quali « tutto di si veggono avvenire agli uomini ».

4. Ma la perfetta agibilità degli amanti boccacciani come *personae* tragiche non garantisce che una faccia dell'*Orbecche*, diversissima in questo senso dalle sue « sorelle »<sup>(4)</sup> e specialmente dalla gemella *Altile*, tutte risolte in una rilettura 'aristotelica' di intrecci novellistici o romanzeschi, cioè in una calcolata intensificazione degli effetti sentimentali, in una sempre più materiale traduzione della pietà e del terrore in scoperti e ricercati effetti di

(1) Sulla centralità della « persona mezzana » nella drammaturgia giraladiana e in genere nella speculazione sulla tragedia, si veda R. BRUSCAGLI: *G. B. Giralaldi*, ecc., cit., pp. 50-55.

(2) S. SPERONI: *Sommari di fragmenti di lezioni in difesa della Canace*, in *Opere*, cit., IV, p. 176.

(3) *Discorso intorno al contrasto tra il Sig. Speron Speroni ed il Giudicio stampato contra la sua Tragedia di Canace e di Macareo, dell'eccellente Sig. Faustino Summo Padoano*, in S. SPERONI: *Opere*, cit., IV, p. 272.

(4) Così il Giralaldi definisce *Altile*, *Cleopatra*, *Didone* nella lettera dedicatoria dell'*Orbecche*: « Il che se fia [il successo della tragedia] si darà ardire all'altre sue sorelle, Altile, Cleopatra e Didone, c'ora timide appresso di me stanno nascose, di lasciarsi vedere ».

sospensione, di coinvolgimento emotivo dello spettatore. Il *thrilling* dell'*Orbecche* invece non si limita alla sceneggiatura, non ignota neppure al teatro quattrocentesco, di fortunati canovacci di novella: essa vuole essere, come dirà poi il Tasso presentando il *Torrismondo*, non solo « affettuosissimo » ma anche « gravissimo componimento », e si impegna quindi nella ricerca di una dimensione tragica differenziata dai pietosi accidenti delle coppie infelici, dalla « fiera materia » della quarta giornata decameroniana.

Già il trapianto dell'apologia di Ghismonda nella perorazione di Malecche segnava un primo distacco dal romanzo amoroso, impegnando le esili ragioni della cortesia in un serrato confronto con l'onnipotente idolo dell'onore regale; con scarsissimo esito d'altronde, come il buon consigliere non può fare a meno di constatare assai presto: « Ma se pure / sol i gran regni appresso di voi ponno... ». E sui « gran regni », cioè sulle più persuasive ragioni del potere Malecche ripiegherà tempestivamente, cominciando col sottolineare l'inopportunità politica di un matrimonio di Orbecche col re Selino, quale sanzione di una pace riconquistata:

*Voi, eccelso Sir, la figlia  
dar volevate per mogliera ad uno,  
la cui progenie al vostro regno infesta  
è stata sempre: ad un, che non ha un anno,  
che due figliuoli, e due fratei v'ha morti,  
e tanto sangue sparso a la campagna  
del popol vostro, che ne grida e geme  
ancor questa città di parte in parte.*

Così quando Sulmone, ormai catturato sul piano dell'interesse di governo, replicherà:

*E questo è quel, che più mi pesa, e duole,  
che così por voleva un giorno fine  
a tante guerre, e fermar ben la pace  
al popol mio, né via miglior di questa  
si potea ritrovar,*

Malecche potrà spiegare trionfalmente le risorse della sua retorica ministeriale, uscendo dalle secche di uno spinoso affare di cuore per addentrarsi nel più congeniale terreno della scienza dello stato. In tal modo il dibattito fra re e consigliere, esemplato sul contrasto fra Nerone e Agrippa dell'*Ottavia* pseudosenecana, si svincola dal gusto della diatriba classica, imperniata su topici conflitti morali, per acquistare più esplicite e direttamente impegnative coloriture politiche. Ecco allora che Oronte, sin qui difeso col codice cortese alla mano, come un qualsiasi Guiscardo dotato di « cor gentile », scopre una fisionomia ben diversa, di capitano valoroso al quale Sulmone deve addirittura la salvezza del regno:

*I' prego, che non v'esca de la mente  
 quello infelice, e lagrimevol tempo,  
 ch'i Parti, ch'avean già tutto l'impero  
 vinto, l'assalto diero a questa terra;  
 (...)  
 ... Oronte,  
 stimando assai più voi, che la sua vita,  
 (sprezzato ogni pericolo) uscì fuori,  
 e ne scacciò Selino, che portava  
 il fuoco ardente a tutto il vostro impero,  
 estremo eccidio a la corona vostra;  
 (...)  
 e servò voi al regno, e 'l regno a voi.*

Il confronto fra Oronte sposo segreto di Orbecche e Selino suo pretendente può allora istituirsi sulla base di un pretto calcolo di opportunità; e se Sulmone crede alla saggezza politica del matrimonio della figlia con un ex-nemico, Malecche può suggerire il sospetto di un'insidia celata sotto l'operazione:

*E che sapete, che non pari insidie  
 sotto quella coperta il re Selino  
 al vostro capo?*

finendo con l'agitare addirittura il fantasma dello scontento popolare: « Oh se sentito aveste, sir, com'io, / quanto aborrisce questo il popol tutto! ».

La lunga schermaglia fra Sulmone e Malecche approda così, attraverso un insinuante giuoco dialettico, all'altra faccia della tragedia: l'errore amoroso dei protagonisti si tramuta in un 'caso' di politica cortigiana, implicato non solo nella gelosa suscettibilità di un padre cieco di tenerezza come Tancredi prenze di Salerno, ma nelle inesorabili esigenze degli « scettri » e delle « corone »:

*Vedrà quel traditor, vedrà la figlia  
 (se figlia si dee dir femina tale)  
 ciò che possan gli scettri e le corone;*

e mentre l'affetto paterno deluso aveva spinto Tancredi a piangere « come un fanciul ben battuto », l'etica regale attizza in Sulmone la nativa ferocia: « Questi ha macchiato il mio sangue, e l'onore, e la real corona », dove la gelosia paterna è perfettamente riassorbita nella fisionomia etica e psicologica delle « persone reali e magnifiche ». Il lungo dibattito

fra Sulmone e Malecche — è la scena più lunga di tutta la tragedia <sup>(1)</sup> — segna così all'interno dell'opera la comparsa di un piano diverso, "politico", e anche nella sua materiale estensione si impone come il centro gravitazionale della rappresentazione, come il momento in cui la corte vira da luogo dell'amore cortese (e magari anche infelice), a luogo del dibattito sul potere.

L'inesco di questa nuova dimensione sovrappone pertanto ai « casi rei » dei due « miseri amanti » un'altra tragedia, quella già annunciata dallo spettro della regina Selina nel primo atto, quando si era profetizzata « l'ambascia estrema » di Orbecche, « che soffrirà poi che veduti uccisi / avrà il caro marito, e ambedue i figli, / sotto specie di fe' da l'avo ingiusto »: la tragedia appunto di una « fe' violata », della dissimulazione principesca. E se dalla storia di Orbecche e Oronte, come da quella di Ghismonda e Guiscardo, non poteva scaturire che un tragico 'amoroso' di ascendenza boccacciana, elegiaco-patetico <sup>(2)</sup>, dal dramma della « fede » regale si sprigiona immediatamente l'orrore, anche nella sua materiale traduzione in orrifico sanguinario, in sadico imbestiamento. Si veda il monologo di Sulmone, subito dopo la lunga scena con Malecche: l'orgia del potere si concretizza subito in fantasia sanguinaria:

*Questi ha macchiato il mio sangue, e l'onore,  
e la real corona; ma stia certo  
che s'è nel sangue suo Sulmon le mani  
si bagnerà, che ne sarà lavata  
tutta questa vergogna, e questa ingiuria  
(...)  
Questo giorno ci dà degna materia  
di dimostrar il poter nostro al mondo:  
però cosa non sia che ne ritragga  
da la incominciat'opra, e ogni spezie  
di crudeltà da noi oggi si tenti.*

L'equazione fra potere e crudeltà conferisce all'imminente macello di Oronte e dei due figlioletti, destinato a divenire l'incunabolo del *grand-quinol* cinquecentesco, un valore pro-

<sup>(1)</sup> È il Giraldi stesso a notarlo nella *Tragedia a chi legge*: « S'alcun è, cui... troppo lungo parrà forse Malecche, / egli a sua voglia lo si accorci, ch'io / mai perciò non verrò seco a tenzone »; accomodante precisazione che tutto sommato sorte l'effetto di sottolineare l'eccezionalità del lungo dibattito, fra le altre più singolari caratteristiche della tragedia.

<sup>(2)</sup> Sulle caratteristiche della 'tragedia' boccacciana si vedano le osservazioni di ERICH AUERBACH in *Mimesis* (Torino, Einaudi, 1967<sup>o</sup>), specie là dove si afferma: « perfino là dove i racconti si avvicinano al tragico, il tono e l'atmosfera rimangono nel campo del sentimentale e del sensuale ed evitano il sublime e il grave » (p. 237).

grammatico di calcolato gesto politico <sup>(1)</sup>; e non a caso Sulmone, liquidando laconicamente gli insorgenti dilemmi della coscienza (con un verso solo: « Che temi pur mio cor? e che paventi? »), si sofferma piuttosto a valutare le presumibili ripercussioni dell'iniziativa sulla sua immagine pubblica:

*Biasmato 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  
soffrir le dee ciascun così lodarle,  
o voglia o no, dal gran timor è astretto.  
Quest'è proprio de' Re, che l'opre ree,  
ch'essi si fan, siano da ognun lodate.  
Abbiansi gli altri pur le lodi vere,  
queste son nostre, e deono seguir sempre  
quel, ch'è più loro a grado, i Re possenti:  
e se altrimenti fanno, essi sono servi,  
del real nome indegni, e de l'impero.*

Se il contrasto fra Sulmone e Malecche poteva già echeggiare un ben più famoso dibattito *De crudelitate et pietate: et an sit melius amari quam timeri, vel e contra*, dietro la truce sagoma di Sulmone minacciante l'arroganza del potere è impossibile non scorgere il fantasma del principe machiavelliano. Forse niente più di un fantasma: ma il sospetto sul « biasmo » regale riconduce inevitabilmente alla discussione sulle « qualità che arrecano loro [ai principi] biasimo o laude »; il « gran timor » su cui poggia Sulmone sembra aver risolto (e in senso machiavelliano) la disputa « s'egli è meglio essere amato che temuto »; in fondo, anche l'inopinato scoprirsi dei suoi veri propositi, opposti ai consigli di Malecche, sembra rispettare il dettato machiavelliano di « consigliarsi sempre », ma di « andare dritto alla cosa deliberata ed essere ostinato nelle deliberazioni sua ». Soprattutto, giusta la profezia di Selina, l'*Orbecche* d'ora in avanti si giocherà essenzialmente come tragedia della dissimulazione, quasi come risposta teatrale al dilemma del capitolo XVIII del *Principe*, *Quomodo fides a principibus sit servanda*. L'apodittico Malecche ha le sue buone opinioni in proposito:

---

<sup>(1)</sup> Assai importante, per questo nesso fra gusto dell'orrido e riflessione politica, il lavoro di M. ARIANI *Tra classicismo e manierismo*, Firenze, Olschki, 1974. Tuttavia, attribuire all'*Orbecche* un « furente scandaglio nel fondo etico della *Weltanschauung* umanistica », oppure « un realismo più violento, più aggressivo », o una « analisi spietata condotta attraverso lo strumento dell'orrore » appare francamente esagerato e insieme generico, appiattendolo in una improbabile denuncia il senso dell'operazione girdiana, assai più complessa e storicamente condizionata.

*La fe', Reina, è proprio  
ne' Re, come ne' corpi nostri l'alma:  
che, come non si può tenere in vita  
questa caduca salma,  
dopo che s'è da lei l'alma partita,  
così se restan vuote  
le promesse de' Re di fe', non puote  
esser più cosa in lor, che Re gli mostri;*

Ma se la « fede » suona ironia oggettiva in bocca al consigliere, come ad Oronte (« E me con ella, e ambo i figli insieme / commetto a questa man, non men di *fede*, / che di rara fortezza espresso pegno »), essa si tramuta in diretta finzione nelle battute di Sulmone: « Non venne ad alcun men mai la mia fede / quando ad altrui con sé legata i' l'abbia », e il suo reale rapporto col potere viene apertamente smascherato da Orbecche, in affermazioni che sono l'esatto rovescio di quelle di Malecche, una sorta di « verità effettuale » contrapposta alla « immaginazione di essa »:

*... la fede ben sta sempre a la porta  
de le reali stanze, ma non osa  
por entro da la soglia il piede mai.  
(...)  
Non è più bel refugio per le frodi  
del venerabil nome de la fede.*

Non è allora casuale che dopo l'enfasi granguignolesca del pluriomicidio perpetrato nell'« orribil orrore » della torre, il coro dell'atto quarto sia dedicato proprio alla « fede »: l'implicazione fra sangue e potere viene esaltata dalla contiguità del racconto del messo e del coro, e persegue visibilmente, attraverso l'effettistica delle mutilazioni e degli indugi sadici, uno scopo preciso di sottolineatura ideologica. D'altronde ci penserà Sulmone stesso a rivendicare alla propria violenza il carattere di una punizione esemplare, dettata dalle leggi dello stato: tutta la prima scena dell'atto quinto ha infatti la funzione di sottrarre la carneficina al sospetto di una individuale patologia per radicarla nell'esercizio dell'autorità, per ribadirne il valore di provvedimento eccezionale.

È una scena naturalmente contrapposta a quella del lungo dibattito con Malecche, tant'è vero che si incarica di fornire a ritroso le risposte prima sottaciute dalla dissimulazione del re: infatti, se il buon consigliere aveva esaltato il perdono come « pregio » dei regnanti — « la gloria / ch'acquisterete in perdonar tal fallo, / farà maggior qualunque vostro onore » — Sulmone può adesso vantare la sua vendetta come un'operazione politicamente assai più redditizia:

*Se non son sciocchi  
gli altri, che 'n corte son, sol per costui  
potranno aver innanzi esempio tale,  
che sapran per qual via debbano inviarsi  
per fuggir così crudo, e fiero intoppo.*

L'eloquente didattica della tirannide trova stavolta interlocutori appropriati in Tamule e Allocche, due inservienti di palazzo, come sembrano qualificarli i loro compiti del tutto gregari, due figure non più riconducibili entro i confini canonici del consigliere malvagio, e apparentabili piuttosto ai « marrani » del romanzo cavalleresco; e in qualche tratto più risentito e grottesco già presaghi dei sulfurei ingannatori elisabettiani.

Si potrebbe così sperare che il Giraldi non consideri più, di fatto, indecoroso il dialogo fra un qualsiasi « trombetta » e il proprio re: ed effettivamente la scena segna un sia pur lieve abbassamento stilistico, liberando così, fra l'altro, un machiavellismo più rozzalemente semplificato e già quasi proverbiale. Allocche, associandosi alla sinistra letizia del re per la sua « crudeltà bene spesa » ne commenta energicamente il prevedibile effetto sugli altri cortigiani: « Sì bene, invitto Sir, s'avranno senno, / e non fian più che ciechi »; Tamule ricalza da par suo:

*E così, alto Sir è, come voi dite,  
e devonsi mostrare i re a tal modo  
esser signori, e re, come voi fate:  
e cianci poi chi vuol cianciar.*

Il macello riattinge prontamente, ma su un piano di chiacchiericcio cortigiano, le sue ovvie motivazioni:

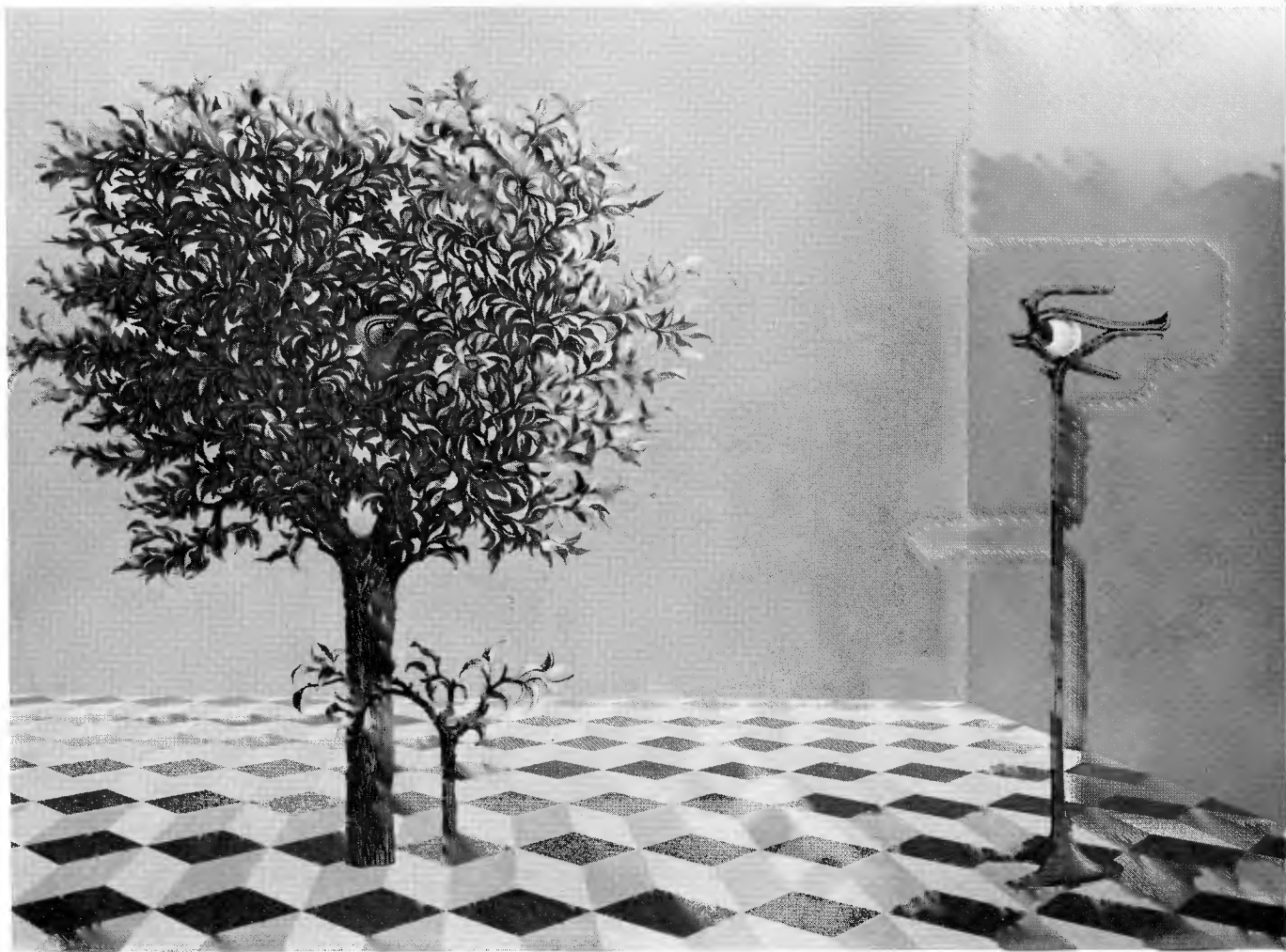
*Le crude morti, e i sangui sparsi  
indixi son de gli animi reali:  
e chi far lo si dee, se i re nol fanno?*

e Tamule finirà con lo scavalcare addirittura gli stessi risentimenti di Sulmone verso la figlia, mai dimentichi di un superstite attaccamento paterno:

TAMULE — *Vorreste mai voi, Signor, offrire  
que' piatti, che portati avemo in casa,  
ov'è 'l capo d'Oronte, e i figli morti?*

SULMONE — *Così vo' far.*







6 - Fabrizio Clerici: *Arcuné*, 1975

TAMULE —

*Per Dio, che fate bene,  
Perch'ella del suo error porti la pena,  
e del colpo, di ch'ha percosso voi,  
è degno, che ne sia percossa anch'ella.*

Eco involgarita della voce del padrone, neanche Tamule e Allocche infrangono, come si vede, la separazione sociologica e stilistica su cui poggia la tragedia giraldiana: i loro interventi piuttosto, costellati di espressioni proverbiali (« e cianci poi chi vuol cianciar »), di accattivanti domande retoriche d'intonazione domestica (« e chi far lo si dee, se i re nol fanno? »), sino all'imprecazione familiare (« Per Dio, che fate bene... ») non abbassano che d'un grado, per quanto significativo, l'elocuzione magnifica della tragedia, spingendola verso un *raser la prose*, verso un dettato prosastico del tutto alieno, ben s'intende, da ogni pur vago presagio di mescolanza scespriana, e d'altronde ripetutamente teorizzato dal Gibaldi come esigenza di scarna comunicazione degli alti contenuti della tragedia <sup>(1)</sup>.

In tal modo, l'intervento degli scherani di palazzo non attinge alcuna autonomia ideologica e linguistica: si limita a incupire, riflettendolo in uno specchio appena deformato, il 'sistema' di Sulmone. Il quale fra l'altro, affascinato dalla sua immagine riflessa, allenta anch'egli le maglie del *decorum* regale e dell'eloquio principesco, raccogliendo con insolita condiscendenza le battute dei subalterni: alla cecità dei cortigiani insinuata da Allocche egli replica:

*E se fian ciechi  
io bene in guisa gli occhi aprirò loro,  
che potran far vedere a gli altri quello,  
che non avran voluto essi vedere.*

alla giustificazione offerta per il tradimento

ALLOCHE — *...fe' servare a chi di fede manca  
è proprio usare infideltate espressa*

egli ribatte:

*E perché credi tu, che potend'io  
subito far morire il traditore  
senza dargli altra fe', gliel'abbia data?*

<sup>(1)</sup> Cfr. G. B. GIRALDI: *Discorso*, ecc., cit., pp. 95-103, dove si definiscono non soltanto i differenziati registri stilistici della commedia e della tragedia, ma, all'interno di quest'ultima, quelli che pertengono alle varie « parti dell'orazione ». In particolare, il racconto del messo a cui è deputato in primo luogo l'effetto di terrore e compassione, può e deve essere « aggrandito » « con ogni maniera di dire », mentre « tra tutte le parti dell'orazione, quelle che contengono le sentenze, debbono essere e pure, e semplici, acciò che lo splendore delle parole non offuschi la luce delle sentenze, e le faccia divenir meno pregiate e meno efficaci di quel che debbono essere » (pp. 102-3).

e non indietreggia neppure di fronte ad una adulazione non esente da un sospetto di scherno:

ALLOCHE — *...a molte prove  
v'ho conosciuto re; ma in questa d'oggi  
avete superato anco voi stesso.  
Ond'ora tengo il vostro animo invito  
dignissimo di scettro, e di corona.*

SULMONE — *Certo ch'anch'io mi pregio, che nel fine  
quasi de la mia vita abbia mostrato  
con opra di me degna esser re vero.*

Così, anche in questo abbandono insolito ad un gusto di botta e risposta, in questa sua inflessione prosastica, la scena conferma all'evidenza la sua finalità didattica, di condensazione in forma quasi proverbiale del machiavellismo dell'*Orbecche*. Del resto, da quali testi se non da quelli del segretario fiorentino Sulmone avrebbe potuto ricavare il suo manuale di governo?

*Dicon costor, che la violenza è quella,  
che consuma gli stati, e che l'amore  
sol li mantiene, e ch'a' Signor bisogna  
tener la briglia in man con la man lieve,  
e dee temer un Re sopra ogni cosa  
di non esser temuto: ma io tengo  
per cosa più che certa, che 'l timore  
sia colonna de' Regni, e che senz'esso  
ne vadano gl'imperii a la mal'ora.*

« Nasce da questo una disputa: s'egli è meglio essere amato che temuto, o e converso. Rispondesi che si vorrebbe essere l'uno e l'altro; ma perché egli è difficile accozzargli insieme, è molto più sicuro esser temuto che amato ». Il machiavellismo giraldiano, come si vede, non arretra neppure di fronte al calco sintattico (che poi è spia caratteristica di una movenza di pensiero): « *ma io tengo...* », « *ma perché egli è difficile...* ». Certo, è un machiavellismo incrociato col pessimismo senecano, se Sulmone afferma che

*...nati ad un parto  
son come due fratelli il regno, e l'odio,  
e chi non cerca esser temuto, cerca  
lasciar il regno tosto, e venir servo,*

mentre il *Principe* affermava che « può molto bene stare insieme essere temuto e non odiato »; ma la caratteristica preoccupazione conclusiva di mantenere il regno (« Un principe, volendosi mantenere... ») davvero non senecana, lascia trasparire con chiarezza quale sia stato il *livre de chevet* del Giraldi mentre componeva l'*Orbecche*. E non basta a contrastarne l'influsso un altro prelievo classico, stavolta svetoniano: « Abbianmi in odio pur, pur che mi teman / tutti i sudditi miei »; *Poderint dum metuant* non fa anzi che anticipare nell'*Orbecche* quella progressiva attrazione fra il *Principe* e la letteratura cesarea che doveva diventare addirittura travestimento negli anni della Controriforma, quando Tacito sarà letto come il « palinsesto » del *Principe*, all'insegna della medesima corrusca concezione del potere <sup>(1)</sup>.

5. Le reazioni del pubblico ferrarese, pubblico di « cardinali e signori di molta autorità » alle prime recite dell'*Orbecche*, recensite con orgoglio compiaciuto dal Giraldi, testimoniano la piena riuscita dell'operazione di cattura emotiva programmata dallo scrittore: i « singhiozzi e i pianti », « le lagrime » e fin gli svenimenti sembrano anzi attestare la facile vittoria dell'enfasi orrificica e sanguinaria sul contenuto ideologico della rappresentazione, testimoniare un terrore sul punto di convertirsi in *sensiblerie* <sup>(2)</sup> piuttosto che in tormentosa riflessione politica.

Ma il potenziale eversivo dell'*Orbecche*, apparentemente assorbito nell'immediato effetto compassionevole delle recite ferraresi, doveva essere portato in luce qualche anno dopo dallo Speroni, sempre alla ricerca di armi polemiche con le quali controbattere quel *Giuditio* con cui l'ambiente giraldiano aveva demolito senza appello la sua *Canace* <sup>(3)</sup>. Così, e certo del tutto preterintenzionalmente, egli riuscì a chiudere nel giro acido di una battuta epistolare uno dei meno convenzionali e più illuminanti giudizi cinquecenteschi sull'*Orbecche*:

Adunque la tragedia è cosa popolare, non della monarchia; per conseguenza tratta de' grandi e delle loro infelicità, acciò il popolo non li creda Domeniddi, e senza aver loro niuna invidia si contenti del suo stato. (...) Si conferma questa mia cosa col caso di quel

---

<sup>(1)</sup> Il fenomeno fu segnalato e studiato da G. TOFFANIN: *Machiavelli e il « tacitismo »*, Padova, Draghi, 1921.

<sup>(2)</sup> Non per nulla gli svenimenti sono attribuiti alle innamorate degli attori che sostenevano i ruoli principali; « ché in donzella innamorata — precisa il Giraldi — agevolmente cade il timore e la compassione » (cfr. *Discorso*, ecc., cit., p. 66).

<sup>(3)</sup> Che lo Speroni sospettasse, se non del Giraldi, certamente della sua cerchia, appare evidente dal fatto che egli dedicò al duca di Ferrara la sua *Apologia sul « Giuditio »* (si veda in *Opere*, cit., il Tomo IV, dove sono raccolti vari documenti sulla polemica; e circa la paternità giraldiana del *Giuditio*, l'intervento di C. ROAF: *A sixteenth-century Anonimo*, ecc., cit.).

poeta, che recitò in Atene in una tragedia la roina di una repubblica e fu perciò condannato». Fu dunque una bestia quel che in Ferrara recitò la *Orbecche* <sup>(1)</sup>.

Il veleno speroniano scopre perfettamente la frizione implicita fra la scena ferrarese, 'monarchica' per eccellenza, e i retroscena del potere esibiti nell'*Orbecche*: la condanna del poeta che aveva recitato in Atene, capitale della democrazia, « la roina di una repubblica », si trasferisce su chi sembrava non aver calcolato l'effetto dirompente di rappresentare davanti a un duca estense l'imbestiamento e la finale « roina » di Sulmone. Non solo, ma in tal modo il giudizio speroniano addita, sia pur in modo ellittico, caratteri inediti di quel rapporto fra spettatori e « praestantiores » che in genere si era qualificato in senso prevalentemente etico, come un « argomentare dal maggiore al minore », secondo il dettato giraldiano; come uno sforzo di riduzione e applicazione di vicende esemplari alla propria esperienza quotidiana. Lo Speroni invece indica senza possibilità di equivoci le implicazioni sociologiche di quel rapporto, inevitabili dal momento che i « praestantiores » non si erano definiti come categoria morale, ma come classe di persone reali e magnifiche; e se le illazioni circa l'effetto della tragedia su un improbabile pubblico popolare appartengono al mondo delle pure ipotesi, è invece assai prezioso il giudizio polemicamente negativo sul possibile rapporto fra un pubblico cortigiano e un'opera come l'*Orbecche*: come se egli temesse che in mezzo alle lacrime, ai singhiozzi e agli svenimenti qualche principe estense potesse alzarsi, fulminato dalla propria rassomiglianza col tiranno tragico, gridando come il Claudio dell'*Amleto*: « Give me some light - Away! ...Lights, lights, lights! ». Ma le recite dell'*Orbecche* non corsero mai, com'è ovvio, questo pericolo. Anzi, il rapporto che storicamente si istituirà fra corte e scena tragica non sarà affatto di rifiuto o di rigetto, bensì di una agnizione reciproca sempre più irreversibile: « la similitudine, che è tra l'uomo che patisce alcun male, e colui che lo vede patire » <sup>(2)</sup>, fondata non più soltanto sulla universalità degli errori d'amore, ma sulla identità della condizione aristocratica, si avvia rapidamente a risolversi in una analogia sempre più speculare: e il Torelli potrà teorizzare il rapporto del pubblico cortigiano con la commedia come « disprezzo », ma con la tragedia quale « meraviglia », quasi ipnotica attrazione verso un palcoscenico sul quale, dietro un velame non troppo oscuro, si consumano riconoscibili enormità.

Tuttavia questo rapporto di identificazione, potenzialmente contestativo come bene vide lo Speroni, era già nell'*Orbecche* ben tutelato dal rischio di trasformarsi in un rapporto di crisi: e non solo per il preliminare effetto di straniamento perseguito sin dal prologo, là

<sup>(1)</sup> S. SPERONI: *Opere*, cit., Tomo V, p. 177.

<sup>(2)</sup> L'espressione è dello SPERONI (*Sommari di fragmenti di lezioni in difesa della Canace*, in *Opere*, cit., p. 165).

dove il poeta-mago sradica in modo assai eloquente il suo pubblico da Ferrara per trasferirlo nella « scellerata corte » di Susa:

*...forse pensarete  
in Ferrara trovarvi, città felice quanto  
ogni altra, che il sol scaldi, o che 'l mar bagni,  
mercé della giustizia, e del valore,  
del consiglio matur, della prudenza  
del suo Signor al par d'ogn'altro saggio;  
e fuor del creder vostro tutti insieme  
(per opra occulta del Poeta nostro)  
vi troverete in uno instante in Susa,  
città nobil di Persia, antica stanza  
già di felici re, com'or d'affanno,  
e di calamitade crudo albergo.*

Ma la vertiginosa, rassicurante distanza tra Ferrara e Susa, il disporsi di quest'ultima come antipodo della prima, immagine rovesciata della patriziana « città felice », non sarebbe un contravveleno abbastanza potente per arrestare l'infezione degli « affanni » e delle « calamitadi », della « fe' violata », per respingere il principe machiavellico nella dimensione di un mito ferino e barbarico, prudentemente evasivo <sup>(1)</sup>. In realtà, il Giraldi era inattaccabile dalle censure speroniane perché la sua immagine della corte, escludendo ogni occasione esplicitamente contemporanea, ogni intrusione episodica <sup>(2)</sup>, puntava a definirsi come luogo astratto di dibattito intellettuale, come 'città invisibile' nella quale sublimare su un piano esistenziale le tormentose contraddizioni del potere. Fino dall'inizio della tragedia corre

---

<sup>(1)</sup> Non è mancato tuttavia chi ha interpretato proprio in questo senso tutta la tragedia, sostenendo che «l'orrido della tragedia senecana ebbe dal Giraldi questa interpretazione favolosa, serena...» (cfr. L. DONDONI: *Un interprete di Seneca del '500, Giambattista Giraldi*, in « Rendiconti dell'istituto lombardo », cl. di Lettere e Scienze morali e storiche, I [1959], p. 15; ma si veda la recensione di R. Scivano in « Rassegna della letteratura italiana », XLIV [1960] pp. 325-6). Al contrario, l'Ariani vede nel rapporto fra Susa e Ferrara un « fluttuare esotico dei contorni e dei limiti »: « Il gesto misterioso del Poeta-Prestigiato, che scambia e confonde i piani dell'esistenza e della fantasia... istituisce l'inquietante possibilità di una confusione di ruoli, di un tragico, fortunoso e catastrofico... rovesciamento di una nobile città in un crudo albergo, metamorfosi rovinosa di una Susa ancestralmente pura » (*Tra classicismo e Manierismo*, cit., p. 134). Sta di fatto che la metamorfosi, la « catastrofe », viene però esportata in una città che istituzionalmente si pone come il rovescio della « città felice », e che il machiavellismo dell'*Orbecche* corre continuamente il pericolo di essere scambiato per un'esotica, stravagante barbarie.

<sup>(2)</sup> Ancora assai viva, invece, nella *Panfila* del Pistoia, che già proiettava la storia di Guiscardo e Ghismonda su uno sfondo cortigiano sufficientemente degradato, e descritto con umori acri e risentiti; se ne veda un esempio nel soliloquio del vecchio Tyndaro (Atto III), congedato bruscamente dal re per raggiunti limiti di età: « O vecchio disgraziato: che farai? / (...) Pazzo è colui che se invecchia alla corte: / tra' grandi e morta la discrezione. / Non conosce un signore amore o fede, / Demetrio nel dimostra al parangone. /

infatti parallelamente all'analisi della tirannide una non meno angosciosa ricognizione della corte quale campo d'azione della fortuna; un contrappunto sentenzioso attento ad assorbire e, in certo senso, a neutralizzare la carica aggressiva dell'orrore principesco.

Già dal coro del primo atto Susa si qualifica infatti come luogo soggetto alla mutazione, prescelto ad esemplare il rovescio di fortuna:

*Né tanto fuoco mai fulmine ardente  
portò seco dal ciel; né Borea od Euro  
il mar tranquillo sottosopra volse  
con tanta forza, quanto in questa corte  
porrem furore; e come muteremo  
quanto in lei è di lieto in doglia, e 'n pianto.*

Ma qui in fondo il « mutare » pertiene ancora alla catastrofe aristotelica, intesa come esterna legittimazione del genere tragico; si veda invece quando più tardi Oronte, ricordando le sue perigliose vicissitudini di cortigiano, farà centro anch'egli su una « gran mutazion »:

*Ma non sì tosto giunsi a quindici anni  
(vedi che gran mutazion fu questa)  
che 'n tanto pregio crebbi appresso lui,  
che mi propose a quanti egli avea in corte,  
e qui da gli odii, e da le crude invidie  
de' cortegiani, come in mar da l'onde  
smarrita nave, combattuto i' fui.*

La fortuna precisa in questo caso il suo rapporto con la condizione cortigiana, ma a sua volta questa tende già visibilmente a trasformarsi per via metaforica in una esperienza esistenziale. Tutta l'autobiografia di Oronte si filtra attraverso una continua *variatio* — un vero e proprio *collage* petrarchesco — sulla figura dell'itinerario marino, nel quale « la crudel sorte nemica » prepara al giovane favorito del re « aspra procella » e « rea tempesta », minacciando di « attuffarlo tutto ne l'onde », e apparecchiandogli, « scoglio fra l'onde inevitabil »,

---

O tristo quel che libero si vede / a vender così ricco e bel tesoro; / (...) El favor del re nostro hanno coloro / che ben san simular male del compagno: / oggi agli adulator si dona, a loro; / l'amor dei servi bon non ha guadagno, ecc. ». Questa aneddotta è ormai lontanissima dal mondo dell'*Orbecche*: ma l'accentuazione dello sfondo cortigiano, assai parco nel Boccaccio, può avere influenzato il Giraldo (cfr. P. R. HORNE: *The tragedies*, ecc., cit., pp. 49-51).



l'incontro con Orbecche; fino al superamento dell'ultimo e più periglioso passaggio, fra lo Scilla e Cariddi dell'orgoglio ferito di Sulfone:

*...com'io  
mi vedessi esser tra gli scogli ogn'ora,  
sempre avea la morte innanzi agli occhi,  
et ecco, or quando men di speme avea,  
et eran congiurati tutti i venti  
contra me, a la mia morte, e già perduto  
avea e remi, e vele, e sarte,  
et era il mar co l'onde insino al cielo,  
condutto m'ha così felicemente  
il mio Signor da gli aspri scogli in porto,  
perdonando l'error e a me, e a la figlia,  
che non temo più in mar Cariddi, o Scilla.*

Ma un po' tutti i personaggi sono obbligati a fare assiduamente la spola dall'incertezza della condizione cortigiana « a l'inconstanza de l'umane cose »: la nutrice asserisce « che non è qui cosa, ove posare / possa un fermo giudizio il suo pensiero » adducendo a dimostrazione proprio « le molte / occorrenze ch'ho visto in questa corte » e dalle condizioni di sospetto e di disagio dei potenti estrae la nichilistica proposizione che

*...sol felice  
è chiunque al mondo mai non nasce,  
o che subito nato se ne more;  
(...)  
che chi vive tra l'aspre, e orribil'onde  
del mar di questa vita, è sempre un segno  
al fato, al fier destino, a la fortuna.*

Dove andrà sottolineato il quasi inavvertito trapasso dalle « occorrenze » cortigiane alla nuda « vita ». Orbecche dal canto suo ascende in continuazione dai suoi pietosi accidenti amorosi e dai fondatissimi dubbi sulla « fede » del padre a recriminazioni universali sulla « fallace fortuna », sentenziando che « i fugaci suoi beni non sono / se non ombra di bene », oppure che « ella alle volte ci solleva in alto, / perché maggior dopo sia la ruina », e che « chi ferma in lei la speme, e a sue lusinghe crede, / si trova alfin le man piene di vento ».

In tal modo, la corte vede sempre più sbiadire le proprie stimmate machiavelliane per configurarsi come nuda scena del mondo, nella quale contemplare « come in teatro od in agone / l'aspra tragedia dello stato umano »; e se la metafora petrarchesca della nave combattuta dal naufragio ancora additava nelle dimore dei potenti i concreti pericoli dell'invidia, dell'adulazione, della volubile ferocia dei re, un nuovo tessuto metaforico affiora a decifrare nella corte un'esperienza esistenziale di timbro diverso, più intimamente desolato. Le speranze « di vetro », la vita ridotta a « lieve vento », a « polve / minuta » avvertono già incipiente l'età del *Torrismondo*, di una « vita non vita... fumo... ombra di vera vita »:

*Chi con san'occhio ben le cose umane  
mira, vedrà, che non è tanto polve  
minuta, e lieve da soffianti venti  
menata in giro, quanto la fortuna  
queste cose mortai volve, e rivolve...*

La corte come concentrazione suprema del mutamento si lascia visibilmente dietro le spalle la fisionomia 'arcaica' di una catastrofe ancora legata ad una concezione tardo-umanistica, se o si vuole machiavelliana, della fortuna: l'assioma tragico del colpo di scena si tramuta in una condizione di inafferrabilità dell'esistenza. La dea calva e bendata si dilegua per cedere il posto ad un 'trascorrimento' per il quale vien fatto di pensare allo *changement* dell'oratoria bossuetiana, anch'esso scaturito a contatto con i grandi della terra:

*Come corrente rio sempre discorre,  
e non è mai una medesima l'onda,  
ma fuggendo la prima, la seconda  
succede, e un'altra a questa;  
così il viver mortal nostro trascorre  
e non siamo oggi quelli  
ch'ieri eravamo...*

E il rapporto con la grande oratoria religiosa sarà meno esoterico di quanto possa sembrare, visto che la carica anticortigiana dell'*Orbecche* è tale da conferire al suo autore non tanto la fisionomia del malcontento, quanto quella, non più che ammonitrice, del penitenziere laico; mentre la catarsi tragica, consentita dalla « similitudine » fra scena e platea, finisce con l'avvicinare il dramma ad un rito liberatorio di confessione pubblica. L'*Orbecche* rappresenta anzi, in questo senso, uno dei primi episodi <sup>(1)</sup> di quel giuoco tortuoso di

<sup>(1)</sup> Dopo la pubblicazione delle opere del Machiavelli nel '32, presso il Blado e il Giunti, gli anni quaranta vedono esplodere la polemica sul *Principe*: si badi che l'*Orbecche* venne rappresentata nel '41 e nel '42 comparve uno dei primi libelli antimachiavellici, il *De nobilitate christiana* dell'Osorio.

espunzione e di assimilazione del machiavellismo che sarà caratteristico di tutta la Contro-riforma, testimoniando già l'impossibilità di prescindere e insieme l'esigenza di addomesticarlo, di strapparli alle sue concrete radici per trasformarne la vivezza dialettica nella sublime paralisi di dilemmi al di fuori o al di sopra della storia. Tuttavia, proprio per il suo carattere di esorcismo nei confronti del *Principe*, il *vanitas vanitatum* del Giraldis non è in grado di obliterare il suo rapporto originale, genetico, con l'orrore ispirato dalla violenza del potere: nell'*Orbecche* l'ambientazione cortigiana non è pura cornice decorativa, ma inerisce necessariamente ai significati del dramma.

Basterà pensare, per averne una riprova, alle tragedie successive del Giraldis, nelle quali i *praestantiores* si limiteranno a travestire magnificamente intrighi amorosi e avventurose peripezie; specialmente all'*Altile*, una riscrittura — e una smentita — dell'*Orbecche*, dove l'identica trama d'ascendenza decameroniana sarà accuratamente sottratta alla cattiva compagnia del *Principe*, ricevendone in cambio non solo una tonalità più domestica e raccolta (anche se, si badi bene, la vicenda si svolge alla corte di Damasco), ma addirittura il lieto fine <sup>(1)</sup>. Ma non a caso il Giraldis rimase, anche per i suoi contemporanei, soprattutto l'autore dell'*Orbecche* <sup>(2)</sup>: il patrimonio novellistico era più che sufficiente per le fortune del dramma romanzesco, patetico e melodrammatico, e anzi, contribuirà in modo determinante ad arrestrarlo sempre un passo indietro rispetto al *language des passions* della grande tragedia amorosa europea; ma il Machiavelli in tragedia del debutto giraldisiano indicava una strada che in età diverse sarebbe stata puntualmente ripercorsa dal drappello, invero abbastanza sparuto, dei pochi autentici poeti tragici italiani. E volendosi arrestare all'età immediatamente successiva al Giraldis, è innegabile che la tragedia torelliana della ragion di stato e la polemica anticortigiana di un Della Valle dovranno ben qualcosa all'orrore 'ideologico' dell'*Orbecche*: la seconda soprattutto, se è vero che la corte dellavalliana, « luogo prescelto dalla

---

<sup>(1)</sup> Il Giraldis contaminò, a questo scopo, la novella di Ghismonda con quella di Teodoro e la Violante (*Decameron*, V 7), facendo intervenire il padre di Norrino, amante di Altile, a salvare il figlio dall'esecuzione capitale: l'agnizione garantisce una « catastrofe » felice e il lieto fine. Dal Boccaccio il Giraldis ripeté anche alcuni particolari rivelatori: i mezzi per il suicidio inviati ad Altile (come a Violante) dal re — un pugnale e una coppa di veleno — e il mezzo per il riconoscimento di Norrino, il solito marchio sulla pelle. Le coincidenze fra l'*Altile* e l'*Orbecche* sono comunque fittissime: dalla consueta rielaborazione dell'apologia di Ghismonda (*Altile*, Atto III, Scena 4, 5), all'identità dei sogni premonitori delle protagoniste (*Orbecche*, Atto V, Scena 2; *Altile*, Atto II, Scena 2). Ma non minori e non meno importanti le differenze, anche nelle sezioni coincidenti della trama: si pensi soltanto che il dibattito fra Sulmone e Malecche diventa nell'*Altile* una discussione in famiglia fra Lamano, re di Damasco e burbero fratello della protagonista, e Naina, sorella di entrambi, affettuosa mediatrice fra i due; e che i valori in gioco non sono « ciò che possan gli scettri e le corone », ma, assai più borghesemente, « onore » e « castità ».

<sup>(2)</sup> Si veda a questo proposito la recensione di Carlo Dionisotti al lavoro dello Horne, più volte citato, nella quale si ribadisce, contro la personale predilezione del critico inglese per *Altile*, la ben diversa importanza storica dell'*Orbecche*, insistendo che « uno studio critico sulle tragedie del Giraldis dovrà... accettare e spiegare il fatto che fra le nove [tragedie giraldisiane] soltanto l'*Orbecche* ebbe una qualche importanza nella storia della letteratura italiana » (in « *Giornale storico della letteratura italiana* », CXL [1963] pp. 114-121).

fortuna per realizzarvi il proprio giuoco beffardo»<sup>(1)</sup>, punto di partenza per l'indagine di una più vasta angosciosa condizione dell'esistenza, replicherà esattamente la funzione già assolta dall'«ampia città reale» di Susa nell'*Orbecche*: luogo politico e, insieme, epitome del mondo.

Senza contare che in una società diversa, meno sottoposta all'assillo di ritrovarsi e di riconoscersi sempre al di là della storia, l'intervento di un barbaro non privo d'ingegno radicherà nella coscienza delle nuove nazioni europee, tramutato in epica popolare, quel «gioco dei potenti» che il Giraldis aveva decifrato nel furore del suo tiranno ferrarese.

---

<sup>(1)</sup> Cfr. S. RAFFAELLI: *Semantica tragica di Federico della Valle*, Padova, Liviana, 1973, p. 72.